Jessen · Hausgalerie berühmter Gemälde Bd. 2

Hausgalerie berühmter Gemälde

Hausgalerie berühmter Gemälde

Zweiter Band

Hausgalerie berühmter Gemälde

Zweihundert ausgewählte Meisterwerke
der bedeutendsten Maler aller Zeiten in
farbengetreuer Wiedergabe der Originale
mit kunsthistorischen Erläuterungen
herausgegeben von Jarno Jessen

Barock

Dritte veränderte Auflage
(zweiundzwanzigstes bis sechsundzwanzigstes Tausend)

Erschienen bei der Verlagsanstalt
Hermann Klemm A.-G., Berlin-Grunewald


nr. inw. 141.
II.


P.W.S.S.P.
BIBLIOTEKA
we Wrocławiu

Das Zeitalter des Barock.

Unter dem Zeitalter des Barock verstehen wir die Steigerung und zugleich die Entartung des Renaissance-Empfindens. Wir beurteilen es als die Fortleitung und Übertreibung der durch Michelangelo in die Kunst eingeführten Ausdrucksform, als das Abrücken von dem schönen Ebenmaß des Raffael und Tizian. Aber Zeitalter des Genialischen sind ebensowenig mit einer Formel abzutun wie geniale Menschen. In dem Barockgeist stießen gegensätzliche Strömungen aufeinander, so daß die Funken stoben. Katholischer Herzensdrang war durch Angriffe der Reformation zum Fanatismus gesteigert und durch naturforschende Philosophen wie die Bacon, Spinoza, Kopernikus, Galilei und Newton verlangte eine Naturerkenntnis ihre Herrenrechte. Neben dem dies irae der Seelenmesse stieg der protestantische Gemeindegesang gen Himmel, und nach Tassos Gefühlsekstasen griff die poesiebegehrende Welt zu Cervantes Menschlichkeiten und Shakespeares tausendseelischen Offenbarungen. Auch hier spielte sich ein Sturm und Drang ab, dessen Losungsruf „Natur! Natur!" lautete.

In den Niederlanden vertreten die Vlamen und die Holländer diese beiden Richtungen. Bei den Vlamen in Belgien beharrte spanischer Einfluß. Königstum und Katholizismus hatten hier Wurzeln geschlagen und wurden durch den Ehebund der Tochter Philipp II, der Isabella Klara Eugenie, mit ihrem Vetter, dem Erzherzog Albrecht, befestigt. Hier stützte der Hof die Künstler. Prunk, Etikette und Kirchenkult mußten in Werken der Architektur, der Malerei und Plastik zum Ausdruck kommen. Rubens war der große Repräsentant der repräsentativen Kunst. Für die Kirchenaltäre schuf er die Gemälde mit gewaltiger Gruppenbeherrschung und mit ergriffenen, leidenschaftlich anbetenden Menschen, für Fürstenbesitz die allegorische Romantik und die prachtschimmernden Porträts, und für den Dekor vornehmer Wände all sein kräftestrotzendes Olympiertum. Die Gesten mußten imponieren, und die Farben festlich leuchten. Ein anderes Wesen äußerte sich in dem Holland des Bürgerstolzes und des Protestantismus. Hier hatte der Unabhängigkeitssinn des Volkes das spanische Joch abgeschüttelt. Man haßte die kastilianische Eleganz und machte ihr durch nüchterne Tracht den Garaus. Die Kunst feierte den tüchtigen Bürger als den Helden, sie verherrlichte nicht die Kirchenfürsten und das Königshaus, wie aus rebellischem Gleichmachertrieb stieg sie bis in die tiefsten Schichten des Volkes hinab. Damals machte sie den Mittelstand wie das Proletariertum salonfähig in der Kunst. Aber diese Schilderhebung des Naturalismus hätte niemals einen für alle Zeiten so entscheidenden Sieg bedeutet, wenn die selbstsicheren Holländer nicht zugleich ein neues Kunstgewand von fabelhafter Schönheit geschaffen hätten. Sie wurden die Entdecker des Lichtes. Sie spürten ihm nach wie

es sich vom freien Himmel herab verteilte, wie es in die Dunkelheiten enger Innenräume eindrang, wie es eine milde Klarheit der Atmosphäre schuf oder geheimnisvolle Stimmungen. Schon Leonardo hatte den Zauber des Helldunkels begriffen, aber Rembrandt und seine Schule wurden seine eigentlichen Entdecker. Dieses merkwürdige clair obscur wob eine poetische Hülle um all die krasse Wirklichkeit, die der Holländer wahllos in das Kunstgebiet hereinzog. Es schuf Farbenmärchen aus allen Tönen, verinnerlichte, adelte die Welt der Erscheinungen. Es wandelte den holländischen Naturalismus in Romantik. Haarlem mit seinem Franz Hals, und Amsterdam mit seinem Rembrandt schenkten der Welt die unerreichten Koloristen.

Hals war kein Pinselpoet wie Rembrandt. Auch er verstand das malerische Sehen, stimmte die feinsten Töne zu edlen Harmonien zusammen, aber das Mysterium stellt sich in seiner Kunst nicht ein. Was er in Farben festhalten will, sagt er klar. Er wollte das Bürgertum Hollands verewigen, die tapferen Soldaten, die Schützen-Bürgerwehr, und die zuverlässigen Männer und Frauen der gemeinnützigen Tätigkeit, die Regenten. Sein einziges Thema ist der Mensch. Er war der geborene Porträtist, gleichviel ob ihm der gutzahlende Auftraggeber saß, oder nur das Modell, das er von der Straße oder aus dem Wirtshaus als Volkstyp auswählte. Solche Vorwürfe verstand der geborene Charakteristiker zu lesen, und sein Vollteemperament blies ihnen reichlichen Lebensodem ein. Aber sein Genie offenbarte sich erst als er Gruppen malte und ungewöhnliches Menschenkennertum, seltene Gestaltungsgabe und die Unfehlbarkeit seines Farbengeschmacks voll zur Schau stellte. In diesen Gruppenschöpfungen hat er den kommenden Geschlechtern etwas Vorbildliches hinterlassen, Wunder natürlicher Menschendarstellung und farbiger Schönheit. Die großen Malerkönige der Zeit, die Rubens und van Dyck, haben dieser Kunst ihre Huldigungen dargebracht, und als van Dyck als Hofmaler Karl I nach England reiste, soll er den Haarlemer Doelenstückschöpfer als Begleiter begehrt haben.

Aber Hals Charakterschilderung und Palettenfeinheit hinaus hatte Rembrandt Besonderes zu bieten. Er ist der eigentliche Schöpfer des Weltruhms der holländischen Kunst, der absolut Eigne, Neuernde, Unnachahmliche. Sein Werk enthüllt den Menschen, für dessen Beurteilung der gewöhnliche Maßstab nicht ausreicht. Wir müssen mit besonderen Faktoren bei ihm rechnen, und wenn höchster Scharfsinn das Charakterbild fixiert zu haben glaubt, bleibt soviel des Nichtzuenträtselnden, daß das Problem Rembrandt fortbesteht. Dieser Künstler hat sich nach eigenen Gesetzen entwickelt. Was wir von seinem Leben wissen, sagt nur Äußerliches aus. Er war ein Müllersohn und ein berühmter Maler, ein guter Familienmensch und ein schlechter Geschäftsführer. Von all diesem zeugt seine Kunst, aber sie beschert uns beständig das Undefinierbare, das was Hamlet bezeichnet als „Denn etwas lebt in mir, was sich nicht zeigt". Rembrandt hat die Welt um sich gemalt, die holländische Landschaft, das plumpe, schönheitsbare Volk, die Juden des Amsterdamer Ghetto. Er hat unablässig biblische Szenen gestaltet, hat der humanistischen Bildung seiner Zeit ihren Zoll gezahlt und Mythologisches dargestellt, er hat auch Porträts und Gruppenbilder geschaffen. Alles dieses Stoffliche bedeutet keine Eigendomäne, aber in dem Wie tritt das Unikum Rembrandt deutlich hervor. Wie er die Farben in Magien leuchten ließ, Luft und Licht bis in mystische Wirkungen steigerte, wie immer der Poet, der Mann des Geheimnisses aus seinem Kolorismus redet, das ist das Typische, ist der wahre Rembrandt. Das holländische Volk hat ein Recht auf diesen

Nationalbesitz hinzuweisen und zu erklären: Das hat kein zweites Volk der Welt hervorgebracht, wir besitzen den großen Unvergleichlichen.

Die Kärrner hatten nach seinem Tode in Holland genug zu tun, aber nicht sein Sonderwesen, nur gewisse Einzelzüge hielten sie fest. Sie waren vortreffliche Könner, aber der heilige Geist hatte ihnen nicht die Stirn berührt. Vielleicht mit der einzigen Ausnahme des Jacob Ruisdael, dem es aber nur gegeben war, die Natur zu malen. Wie er jedoch die Wasserfälle, den Wald, stille Schattenteiche und Gewitterstimmungen in Farben nachschuf, das hätte nur ein Rembrandt ähnlich vermocht. Auch Ruisdael sah die Landschaft als Dichter und vernahm in ihr den Widerhall seiner epischen Hochgefühle.

Rembrandts Menschenmalerei fand in den Bol, Flink, Fabritius und Lievens ihre Fortsetzung. Sie trafen das herrliche, seelenerwärmende Kolorit des Meisters, seinen goldigen Ton; aber sie haben keine Porträts von tragischer Größe geschaffen. Auch Tier- und Stilllebenmaler wie die Hondecoeter, Weenix, Heem, Kalf und Claes mischten die Farben auf ihren Paletten nach Rembrandts Rezepten, doch begriffen sie nichts von ihres Meisters Visionen.

Auch in der Genremalerei Hollands war Rembrandt der große Pfadfinder gewesen. Er hatte das Interesse der Künstler für das Volk wachgerüttelt, und die vielen, die fortan als Sittenschilderer auftraten, strebten alle auch in irgend einer seiner Ausdrucksweisen zu malen. Sein Helldunkel, sein feines Eindringen des Lichtes, der Leuchtglanz seiner betörenden Farben der Spätzeit ist bei ihnen allen nachzuweisen, und grade dieses Rembrandt-Gepräge teilt der Volksmalerei Hollands ihre vornehme Schönheit mit. Gleichviel ob Ostade die Bauern, Steen, Terborch, Van der Meer, Metsu, Maes, de Hooch begüterte Bürger und das Volk, Wouwerman die Reiter schildern, diese an sich oft so nüchternen und vulgären Vorwürfe werden durch den Einschlag der Rembrandt-Technik zur hohen Kunst. Die Wurzeln zu diesem geschmacksgehobenen Realismus liegen weit zurück in den niederländischen Tagen der van Eyck, und sie entsenden ihre Triebe bis in unsere Zeit. Viele Engländer, unsere Düsseldorfer, viele Belgier und Franzosen huldigen der verwandten Ausdrucksweise.

Hatte die Barockkunst durch die Holländer poetische Vertiefung und den naturalistischen Einschlag empfangen, so strömten ihr aus Spanien her auch frische Lebenssäfte zu. Spanien, das damalige Mutterland der Vlamen, war die wahre Heimat des Katholizismus und des soldatischen Drills. Nur die Kirche und der Hof waren die Schützer der Künste, ein freies Bürgertum wie in Holland gab es dort nicht, und durch die Vertreibung der rührigen, geschickten Mauren lagen Gewerbe und Ackerbau darnieder. In Spanien erlebte im siebzehnten Jahrhundert die Literatur durch Lope de Vega, Calderon und Cervantes eine glorreiche Zeit, und mit ihr mehrte die Malerei den Ruhm des Vaterlandes. Wie der geniale Roman des Cervantes, der Don Quixote, eine glänzende Spiegelung des Volkscharakters bedeutete, ihn als den doppelseelischen, den romantischen und rationalistischen, klarlegte, geht auch aus der Malerei ein zwiespältiges Wesen des Spaniers hervor. „Neben dem fahlen Roß der Romantik trabt der Esel praktischen Volkswitzes" – lautet eine treffende Formel für die Don Quixote-Natur des Spaniers, und Roß und Esel finden sich auch in der Malkunst zusammen. In den Werken der repräsentativen Meister des Pinsels, der Velasquez und Murillo, kündet sich zweierlei Geist. Der Verstand lenkt die Hand des Einen, die Seele begehrt unaufhörliche Äußerung in der Kunst des Anderen. Velasquez ist der Realist. Sans phrase sieht er die Wirklichkeit, und selbst wenn er Höhenflug in

ideelle Bereiche versucht, oder wenn er die steife Pracht der Mitglieder des Königshauses zu schildern hat, ist ihm die Sachlichkeit die Kernforderung des Schaffens. Murillo stand im Dienst der Kirche, er mußte aus der Fülle des Gefühls mit Hingebung und Zärtlichkeit gestalten. Von romantischen Visionen war er ganz erfüllt, das Reale mußte wie von göttlichen Ausgießungen umflossen sein. Ihm genügte die plastisch-strenge Form, der wahre Ausdruck nicht, er verarbeitete die Eindrücke wie ein Dichter, brauchte ein gemütbewegendes Helldunkel, einen sonnigen Glanz, etwas Rembrandthaftes, um seinem Drang genug zu tun. Velasquez war zum Maler des Mannes vorausbestimmt, und Murillo zum Frauen- und Kindermaler. So vornehm auch die Thronsphäre war, der Velasquez als Hofmaler und Hofmarschall Philipp IV angehörte, so weltfremd auch der Denkkreis der klerikalen Auftraggeber des Murillo, beiden Künstlern war die Berührung mit unverfälschter Volksnatur ein Bedürfnis. Schollengepräge geht aus dem Werk der Antipoden hervor, sie sind beide unverkennbar national, durchaus Spanier. Beiden ist aus der großen Kunst Italiens und der Niederlande Anregung geworden. Sie nahmen dankend manches an, aber blieben die Spanier. Velasquez wollte wie Rubens auch mythologische Stoffe gestalten, sie lagen ihm nicht. Trotzdem ließ er den Bacchus, den Vulkan und ihre Gefährten in seine Figurenwelt ein; aber immer erkennen wir das Modell von spanischer Herkunft. In diesen Phantasien grade ist er so wundervoll patriotisch, die Begleiter der Götter und diese selbst sind echte schwarzhaarige, charakteristische Sevillaner. Im Grunde hatte es sein bewundertes Vorbild Rubens auch nicht anders gemacht, und wenn er auch als Meister in Phantasus Reich gebot, seine Olympier blieben die wurzelfesten Vlamen. Aus der holden Welt seiner liebreizendsten Madonnen und Engel, aus seiner „Symphonie der Freude" ist Murillo gern in den Alltag zurückgekehrt, und oft hat er sich von der Straße die prächtigen Modelle für seine Volksgenreszenen heimgeholt. Auf fester naturalistischer Basis stand diese Kunst des spanischen Barock. Porträts und Kirchenbilder sind ihre Glorien geworden, und wenn das weltbeherrschende Volk auch mehr und mehr von seiner politischen Höhe herabsank, diese Hinterlassenschaft dauert.

Nicht gering ist der Beitrag an Kunstgütern einzuschätzen, den das Frankreich der Barockzeit spendete. Man hatte ein Recht in Paris auf ein goldenes Zeitalter stolz zu sein, denn als die Molière und Racine dichteten, schufen auch die Poussin, Lebrun und Claude Lorrain. Aber das geistreiche Volk der Anreger bewies sich damals mehr als Folger. Die Maler und Plastiker kannten keinen höheren Ehrgeiz als die italienischen Renaissancemeister zu erreichen. Überall sehen wir Raffael, Veronese und Michelangelo hinter den Werken hervorblicken. Dieser Kult trieb auch die Besten nach Italien, sie bedurften der vatikanischen Stanzen und der Albaner Berge, um Inspirationen zu fühlen. So trägt der französische Barock den Charakter antiker Klarheit, auf Würde und Schönheit ist sein Wesen gestellt, das Akademische ist sein Hochziel. Die Maler, die Historien, Allegorien, Mythologien und Porträts hervorbringen, verraten die gleiche Richtungslinie wie die Landschafter. Sie streben in die höhere Region, äußern deutliche Verachtung der naturalistischen Instinkte. Der französische Barock fußt auch auf Naturtreue, aber zielt zugleich immer auf den Typ, auf den feinsten Auszug des Wirklichen. In diesem Sinne schuf Poussin seine Heiligenszenen und seine arkadischen Naturausschnitte. „L'art c'est la délectation" war sein Leitwort, und es tönt uns eben so bestimmt aus der Landschaftsmalerei des Claude Lorrain entgegen. Vielfältiges wurde geschaffen, während schicksalsschwere Ereignisse auf der Weltbühne im 17. Jahrhundert vor sich gingen.

„Der Orientale"

von Peter Paul Rubens (1577–1640)

Gemälde-Galerie, Kassel.

So panoramisch auch das Werk des Rubens vor uns ausgebreitet liegt, so klar sind ihm einheitliche Züge aufgeprägt. Durch seine Gesamtkunst geht vor allem die inbrünstige Hingabe an die Religion. Allerlei in Italien Erlerntes macht sich bemerkbar, da können wir den raffaelischen Linienzug in einer Madonnengruppe nachweisen, da die gewalttätige Leidenschaftlichkeit Caravaggios oder Michelangelos. Doch das Rubens-Genie überfliegt alles Vorbildliche und schafft durchaus das Persönliche. Mit Vorliebe malt er die Themen, die Handlung darstellen, und ihr haucht er seine ganze Heißatmigkeit ein. In Antwerpen, Brüssel, Madrid, München und Köln müssen wir seine Kolossalbilder studieren, um dieses Vollschöpfertum ganz auszukosten. Er hat uns keine Heiligengestalten hinterlassen, die wir für das Hausaltärchen kopieren lassen möchten, kein sixtinisches Madonnenantlitz, aber um frischen Schwung der Glaubenskraft einzuholen, um uns ekstatisch beeinflussen zu lassen, gibt kein Religionsmaler stärkere Impulse mit als Rubens.

Ebenso übertragen seine vielen Mythologien keine klassischen Hochstimmungen der Poesien des Anakreon oder Virgil auf uns. Das edle Ebenmaß, die Seelengehobenheit fehlt ihnen. Aus Daseinsfreude sind sie geboren. Unverhüllt bekennen sie Genußlust wie heroisch bacchantische Kühnheit. Auch solche Stoffe mußte der Meister verarbeiten, wie Nahrungsmittel, die sein Organismus brauchte, und Götter des Olymps, Satyrn, Nymphen, Faune, Heroen füllten seine Gedankenwelt wie eine ansässige Bevölkerung.

Die Leichtigkeit des Gestaltens veranlaßte den Maler, der seine Kunst doch wie eine hohe Mission auffaßte, zu unablässigen Naturstudien. Er liebte es, seine genialen Fähigkeiten in strengster Selbstdisziplin zu schulen. Seine ganze Lebensweise war trotz allen Pompes, trotz aller fürstlichen Gastlichkeit wie die eines Stoikers geregelt. Um fünf Uhr pflegte er aufzustehen, er aß und trank mäßig, Ordnung lautete das Kernwort seines Daseins. Auf seinem Gartenpavillon hatte er das Wort Juvenals anbringen lassen:

> Daß ein gesunder Geist im gesunden Körper Dir wohne,
> Darum bete; erflehe ein starkes Gemüt, das den Tod nicht
> Fürchtet, den Zorn nicht kennt und die Begierde vermeidet.

Die unbegreifliche Schnelligkeit seiner Produktion findet in der Kunstgeschichte kaum eine Parallele, aber trotzdem hat Rubens dem Naturstudium die höchste Aufmerksamkeit gezollt. Zu dieser Schulung halfen besonders die Porträts, die er auch unablässig ausführte. Auch sie berechtigen ihn zu einer ersten Stellung in der Malerwelt. Befleißigte er sich vorerst eines sehr präzisen Stils mit ruhig glattem Farbenauftrag, so wird er schnell frei und herrscht schließlich auch auf diesem Gebiet wie ein Autokrat. Sein starker Familiensinn hat uns eine Reihe prachtvollster Bildnisse, vor allem die seiner beiden Frauen, seiner Kinder und einzelner Verwandter geschaffen. Er hat die gekrönten Häupter seiner Zeit, Gelehrte, Feldherren, den geistesgeadelten Kreis seiner Freunde im Bilde verewigt. Als echter Maler hat er sich selbst auch wiederholt gründlich durchstudiert. Vielfach besitzen wir Halbbildnisse, auch Brustbilder von Rubens,

aber seiner spielend produzierenden Hand war die Vollgestalt und die Gruppe nicht schwer. Er ist kein Porträtist wie Lenbach, der die eigene geistvolle Anlage im Bilde mit malt. Er liebt das Modell ruhevoll und echt zu spiegeln. Vielfach begnügte sich Rubens mit schlichter Wiedergabe der schwarzen Amtstracht des Mannes, die nur die Halskrause der Zeitmode belebt. Aber wir haben eine reiche Auswahl von seinen Porträts, auf denen er Tizian an Prachtliebe nichts nachgibt. Und wie versteht er Stoffe, Pelze, köstlichen Schmuck zu malen. Wie versteht auch er Varianten des Hintergrundes und der Umgebung, die aller Üppigkeit venetianischer und florentinischer Bildnismalerei nichts nachgeben. Sicherlich hat er das Hohelied des Lebensglanzes in die vielen Porträts seiner beiden Gattinnen und seiner Familienbilder hineingemalt. Von keinem Meister des Pinsels ist wohl die Wonne über das eigene Los überzeugender geschildert worden, als wenn er sich selbst mit der bezaubernden Frau auf seinem Landgut wie einen König auf Erden darstellt. Und keine Renaissancepracht, keine Stoffe, Spitzen, Federn, Edelsteine sind ihm zur Aufhöhung dieser zweiten Frau, der jungen Helene Fourment, zu reich. Nach mancher dieser Toiletten wird es uns glaubhaft, daß die Schützengilde Antwerpens dem Meister für sein herrliches Gemälde der Kreuzabnahme außer dem ihm zukommenden Gelde noch ein Paar Handschuh für acht Gulden zehn Stüber als Geschenk für seine Gattin überreichte. Damals war er noch mit Isabella Brant vermählt, über die er selbst nach ihrem Tode schrieb: „Ich habe eine ausgezeichnete Gefährtin verloren. Man konnte, was sage ich, man mußte sie mit Recht lieben, denn sie hatte keinen Fehler ihres Geschlechts, keine verdrießliche Laune, keine jener weiblichen Schwächen, sondern nichts als Güte und Schicklichkeitsgefühl."

Das Porträt „Der Orientale" in der Kasseler Galerie ist eines der prächtigsten Menschenbildnisse Rubens. Es stammt aus dem Jahr 1625, dem Zeitabschnitt, der ein besonders glänzender und fruchtbarer im Leben des Meisters war. Damals hatte er die großartige Ausmalung der Antwerpener Jesuitenkirche zu leisten und gleichzeitig für seine hohe Gönnerin, die Witwe Heinrichs IV, Maria von Medici, die große Bildfolge für ihre Palastgalerie. Wir wissen heute nicht mehr den Namen des Modells unseres Gemäldes. Wir wissen nur, daß Rubens einen in der Levante ansässigen reichen Amsterdamer porträtierte. Offenbar wünschte dieser den Seinen in dem ganzen Aplomb eines begüterten Orientalen vorgestellt zu werden. Der Luxus und das ganze selbstbewußte Protzentum scheint hier die Hauptaufgabe des Malers. Breitbeinig tretend, mit in die Hüfte gestemmtem Ellenbogen schildert er sein Modell. Alle innere Größe fehlt, nur Willenskraft und materielle Energie kommt zum Ausdruck. Wir empfinden, daß kein Freundschaftsband zwischen dem Maler und seinem Vorwurf bestand. Die Freunde des Rubens reden eine andere Augensprache, haben anders gegliederte Hände. Aber ganz begreifen wir das Entzücken der Künstleraugen an solchem Kostüm, an diesen Farbenleckerbissen. Absichtlich wählt er den Hintergrund ganz dunkel, damit alle Tonausstrahlungen um so intensiver leuchten. Wie wundervoll steht der tief blaugrüne Samtmantel mit seiner goldbraunen Pelzverbrämung zu dem Erdbeerrot des Brokatrocks und dem Hellrot des weißumschlungenen Turbans. Wie schön malt sich des Mannes eigener Schatten auf dem Purpur des orientalischen Teppichs. Grade dieser plumpe Gesichtstyp des bärtigen Kaufmanns muß jedoch Rubens gereizt haben, denn wir begegnen ihm noch einmal in seiner Kunst, als Mohrenfürst auf der Anbetung der Könige im Antwerpener Museum. Hier freilich mit weit belebterem Mienenspiel.



Peter Paul Rubens / Der Orientale

Gemälde-Galerie, Kassel

„Das Urteil des Paris"

von Peter Paul Rubens (1577–1640)

Gemälde-Galerie, Dresden.

Die Künstlerpersönlichkeit des Rubens ist ganz aus den Bedingungen der Heimat und der Zeit herausgewachsen. Aus flämischem Stamm ist er entsprungen, das hat ihm körperliche Festigkeit und offene Sinne mitgegeben. Und der spanisch-katholische Zug seines Volkes verlieh seiner Kunst ihre Pracht und ihren Schwung. Sein Riesenkönnen fordert zu Gegenüberstellung mit den Größten heraus und er hat den Michelangelo, Tizian und Mantegna Vieles abgelernt. Aber seine Schöpferkraft war so gewaltig, daß er über alle Vorbilder hinaus die Persönlichkeit bewahrte. Sie ist von seinen Anfängen bis in die letzten Werke hinein mit Deutlichkeit ausgeprägt. Mit dem Begriff Rubens verbinden wir Kraft und Glanz. Auf dem Malerolymp ist er eines der Oberhäupter aus Uranos Geschlecht. Selbst die mehr ästhetisch besaiteten Gemüter, die ein gewisses Kraftprotzentum des genialen Vlamen abstößt, müssen sich von der Prachtfülle, die ihm entstrahlt, besiegen lassen. Auch die italienischen Kunstgranden sind von immenser Fruchtbarkeit gewesen, aber keiner von ihnen ist so von realem Saft durchtränkt wie der Sohn der Niederlande. Mit dieser physischen Dynamik verbindet er ein so überreiches Schönheitsleben, daß er stärkt wie er entzückt. Auch ihm war wie dem Michelangelo der nackte Körper das höchste aller Motive, aber Rubens ließ sich zuweilen auch von der römischen Antike verführen, doch brauchte er vor allem das pulsende Leben. Und die vollmuskeligen, breithüftigen, üppigen Kernmodelle, die der vlämischen Scholle entwachsen waren, boten ihm die Vorwürfe, mit denen er zu schalten wußte. Mit einer souveränen Beherrschung der Formgebung begabt, erschien ihm keine Bewegung, keine Massenschilderung, keine Verkürzung schwierig. Spielend vermochte auch er Herr über die ausgedehnte Wandfläche zu werden. Aus seiner Zeit drangen die leidenschaftlichen Impulse ergreifender Glaubensinbrunst, und mit Entzücken gab er solcher Empfindungsfülle Ausdruck, weil er ein treuer Sohn des Katholizismus war. Ihn spornten die Bedürfnisse des herrschenden Jesuitismus nach unerhörter Prachtentfaltung, sie entsprachen der persönlichen Luxusneigung. All diesen bedeutenden Inhalt der Barockzeit wußte sein Pinsel in Farben zu übertragen. Sie leuchten vorerst klar, fügen sich fest in den Umriß, aber je länger Rubens malt, je reicher, je flüssiger, je zaubrischer wird sein Tonorchester. Er wird der Schöpfer ganz eigener perlmuttschillender, metallischer, duftiger Nüancierungen, an denen sich später die großen Verführer, die Watteau und Fragonard berauschten. Aus dieser Barockzeit ging auch auf ihren typischen Sohn die Freude an allem Fabelwesen der griechischen Mythologie und an antikem Heroentum über. Seine Kunst interpretiert die religiöse wie die schöngeistige Stimmung der damaligen Gegenwart.

Wie Tizian hat auch Rubens ein Malerleben 1577 bis 1640 voll höchster irdischer Ehrungen geführt. Auch ihm lächelte die Gunst der Gekrönten, der niederländischen, deutschen, französischen, spanischen, italienischen Monarchen und Granden seiner Zeit. Er wurde mit den größten Aufgaben seiner Kunst wie mit diplomatischen Missionen betraut. Dem genialen, schönen, liebenswürdigen und charaktervollen Mann öffneten

sich aller Herzen. Läßt uns seine Kunst annehmen, daß er ein kolossales Genußleben führte, so belehrt die Fülle seiner Leistungen von eminentem Fleiß, von der vollsten Hingebung an seine Arbeit. Wir wissen es auch, daß er ebenso als Bürger wie als Ehemann, als Sohn, Vater, Freund und Diener seine Pflichten peinlich erfüllte. Früh mußte in Antwerpen sein Künstlertum offenbar werden, aber das Vaterland und die Fremde beschäftigten ihn beständig. Stolz durfte er an den Agenten des Königs von England schreiben: „Ich bekenne, daß ich durch einen natürlichen Trieb mehr geeignet bin sehr große Werke als kleine Kuriositäten zu machen. Ein jeder nach seiner Begnadigung. Mein Talent ist derartig, daß noch niemals ein Unternehmen, wie unermeßlich an Größe und Mannigfaltigkeit der Gegenstände es auch sein mag, meinen Mut überstiegen hat." In Antwerpen hatte Rubens trotz vieler Reisen sein festes Heim. Hier wurden zwei schöne Töchter aus ersten Häusern, vorerst Isabella Brant, und in Rubens späten Jahren Helene Fourment seine beglückenden Lebensgefährtinnen. In der Nähe Antwerpens kaufte sich der Künstler seinen herrlichen Landsitz, den er mit überreichen Kunstschätzen ausstattete, und in einer Grabkapelle der Antwerpener Jakobskirche hat er die ewige Ruhe gefunden.

Das Gemälde „Das Urteil des Paris", das die Dresdener Galerie besitzt, stammt aus dem Jahre 1625, als Rubens von fremden Höfen heimgekehrt war, um in der Heimat die Arbeit aufzunehmen. Es zeigt ihn in der Reife seines Könnens, als seine Palette das vollste und zugleich feinst differenzierte Tonspiel hervorzauberte. Wir sehen den echten Rubens am Werk, dem das goldene Zeitalter, als die Olympier zu den Sterblichen herabstiegen, die Sinne berauschte. Er wählte sich das Parisurteil zum Thema, weil es ihm Gelegenheit gab, mit dem nackten Menschen zu schalten, vor allem die Krone der Schöpfung, das Weib, in all ihren Reizen zu spiegeln. Merkwürdig ungriechisch muten uns seine Göttinnen an. Sie haben nichts von dem Edelwuchs der Phidiasgestalten, aber dafür sind sie unverkennbar blondhaarige und üppige Vläminnen. Auch Merkur und Paris wirken allzu erdenfest, aber sie passen zu solchen Schönen. Dies ist der Rubens, der uns allzu irdisch stimmt, aber schauen wir nur besser zu, wieviel hohe Schönheit er um diese Gestaltenwelt breitet. Durch die prachtvolle Landschaft mit ihrem Gewitterhimmel und ihren sturmbewegten Bäumen geht ein pathetischer Zug. Der Genius der Zwietracht, der die Wolken mit der Fackel durcheilt, deutet auf hereinbrechende Tragik. Wir dürfen auch hier die Putten nicht übersehen, die echten prachtvollen Rubenskinder, die keiner natürlich und anmutvoll wie er zu malen verstand. Es ist auch ein typischer Zug des Meisters, daß das Tierleben herzugezogen wird, denn gerade als Tiermaler hat Rubens Großes geschaffen. Prachtvoll steht der Purpur des Mantels der Juno zu dem Pfauengefieder ihr zu Füßen, und der düstere Horizont läßt das rosige Frauenfleisch um so heller leuchten. Der Künstler hat dieses Thema wiederholt behandelt, denn es war der Vorwurf nach seinem Herzen. Kurz vor seinem Tode, als die Gicht ihn schon schlimm peinigte, malte er sein Parisurteil für König Philipp IV. Erzherzog Ferdinand, des Königs Bruder, sah es in Rubens Atelier entstehen, und als er die übermäßige Nacktheit der Göttinnen erwähnte, betonte der Künstler seinen besonderen Stolz auf diese Leistung. Er deutete sogar an, daß die schönste Dame Antwerpens – seine Gattin – Modell für die Venus gestanden habe. Diese Fassung trägt jedenfalls einen vornehmeren Charakter, zeigt reineren Formenadel.

Peter Paul Rubens / Das Urteil des Paris

Gemälde-Galerie, Dresden

„Die Puffspieler"

von David Teniers (1610–1690)

Kaiser-Friedrich-Museum, Berlin.

Bei dem Begriff der Vlamenkunst treten Monumentalschöpfungen der Rubens und van Dyck vor unsere Seele. Die Gruppe der klassischen Kleinmeister tritt neben den Riesen fast in den Schatten. Und doch haben in ihr die weitverzweigten Malergeschlechter der Breughel und Teniers, ein Brouwer, ein Gonzales Coques gewirkt. Dieses Kleinmeistertum scheint nicht nur eine Erbschaft der einstigen Miniatoren, sondern zugleich eine tief im Wesen der Niederländer wurzelnde Äußerungsart. Überreich tritt sie im Norden bei den Holländern auf, aber auch bei den katholischen, spanisch gelenkten Vlamen des Südens hat sie der Kunst feine Leistungen beschert. Immer noch üben die Bilder eines ihrer besten Vertreter, des David Teniers des Jüngeren, ihre besonderen Reize aus. Wir haben so viele neue Wege der Malerei beschritten, aber Sorgfalt, Feinsinn und liebenswürdige Grazie müssen doch Ewigkeitswerte in sich tragen. Hat doch ein Teniers selbst noch auf der Pariser Versteigerung 1869 in seinem Kaufpreis von 159000 Franken eine herrliche Raffael Madonna um mehrere Tausende überholt. Ein Zeitspiegel im wahren Sinne des Wortes sind die Werke dieses Meisters. Das untere Volk, die Bürger, die Patrizier seiner Tage hat er lebendig erhalten. Wir lernen sie alle kennen in ihren Trachten, ihren Beschäftigungen und Belustigungen. Wir blicken in ihre Wohnstätten, in ihre vlämische Landschaft, in die Straßen und Plätze der Städte, sehen sie als die Derben und Feinen, ausgelassen, berufsemsig und voll zeremonieller Würde. Auch religiöse Bedürfnisse tun sich kund, die wunderlich mit dem Alltagsleben verknüpft werden, und da und dort scheint die kleine Feenkönigin Mab vorbeizuhuschen und wirft ihr phantastisches Mäntelchen um die Dinge. Teniers ist ein Zeichner voller Anmut und Festigkeit und ein Maler wählerischen Geschmacks. Kein Orgelton, aber heller Violinenklang strömt aus seinen Bildern. Anfänglich aus bräunlicher, dann aus goldiger und schließlich silbriger Umschleierung ließ er seine Farbenmusik hervorquellen. Ein reiches, feingewürztes Mahl bietet uns diese Kunst, und doch befriedigt sie den Gaumen nicht, der die starke, sättigende Kost begehrt. Teniers schuf auch mehr wie der Delikatessenbereiter als der Koch, die leckersten Näschereien hat sein Pinsel produziert. Wir schmecken bei ihm oft die Speisen vom Tisch der Anderen. Da kam er von Brouwer, da vom Samt-Breughel, von Bosch, Dou, auch Rubens und Hals, aber er mischt Eigenes, und verdaut den persönlichen Anlagen gemäß, und so erscheint er schließlich ein Neuer. Wenn wir ihm auch keinen Thronsitz auf dem Malerparnaß anbieten können, er reiht sich passend in die Gefolgschaft der Olympier, die noch mit von dem Lichtglanz der Höhe umspielt werden.

Als Teniers jung zum Pinsel griff, offenbarte er sich als der geborene Schilderer. Er malte die Gesellschaft bei der Tafel, den Geldwechsler und mehrere Jahre lang, ganz nach Brouwers Vorbild, Volksszenen. Wir belauschen das Treiben in der Stube des Baders, die Tricktrack- und Puffspieler im Wirtshaus, erleben Prügeleien, Späße und Tänze. Der einzelne Typ, der Raucher, der Bogenschütze wird porträtiert, und schwarzweiße Zeichnungen, zuweilen braun umrissen, auch farbig gehöht, beweisen die Gründlichkeit der Vorbereitung. Während des Abschnitts seines schönen Goldtons, in den vierziger Jahren,

setzt die erstaunliche Beherrschung der Masse ein. Er malt das Bild der „Empfang der Bogenschützengilde durch den Antwerpener Magistrat", das heut der Eremitage gehört, mit 45 Bürgerporträts. Jedes ist nur 25 cm hoch, aber das Gebaren der damaligen Menschen, das Alt-Antwerpener Stadtbild mit dem fürstlichen Rathaus und den Giebelhäusern ist ein interessantes Kapitel gemalter Kulturgeschichte. Anderthalb hundert Menschen hält der Sittenmaler auf der „Pilgerfahrt bei Antwerpen" fest. Wo es am heißatmigsten zugeht, bei der Kirmeß, beim Dorffest, bei Hochzeiten weilt er oft. Und sehen wir uns seine Menschen genauer an, so wiederholen sich Gesichter und Bewegungen. Teniers ist kein Hogarth in psychologischer Wahrhaftigkeit, er macht sich vielfach das Produzieren leicht durch die verallgemeinernde Formel. Als er sich von den fünfziger Jahren ab zu der Bevorzugung einer feinen silbrigen Tonigkeit entwickelt hatte, entstand das „Vogelschießen in Brüssel" des Wiener Museums, auf dem unter Hunderten von Menschen sein hoher Gönner, der Erzherzog Leopold Wilhelm, er selbst und die elegante Welt auftreten. Wo irgend möglich brachte er die eigne Person und die Seinen an. Er hat Sorge getragen, daß wir ihn aus seiner Kunst als den Musikfreund, den Gatten der hochgewachsenen, anmutigen Anna Breughel, einer Tochter des berühmten Samt-Breughel, als den Gutsherrn vom Landsitz Perck mit dem Schloß der drei Türme und der reichversorgten Riesenküche, als Galeriedirektor und Hofmaler des Erzherzogs kennen lernen. Im Geist der Zeit, die Spuk und Gespenster sah, zog Teniers der Vorwurf der „Versuchung des heiligen Antonius" an, der noch in fünf verschiedenen Fassungen als Museumbesitz vorhanden ist. Er benutzt solche Phantastik, um feine Lichtwirkungen im Helldunkel hervorzubringen, und um allerlei groteske Märchentiere zu ersinnen, die toll genug, aber nicht mit dem originellen Wagemut des Bosch, erdacht sind. Teniers Kunst bediente sich zuweilen der Würze des Ungewöhnlichen. Es machte ihm ebenso Vergnügen einmal in zwölf zierlichen Kupferbildchen, den „Szenen aus Tassos Befreitem Jerusalem", mit klassischer Bildung zu prunken, wie schließlich das Treiben des Vlamenvolks durch „Affen- und Katzen-Malereien" zu bespötteln. Immer weiß er irgendwie zu fesseln und zu erfreuen, und seine Malkultur hat die Watteau und Meissonier, wie die Diez und Knaus befruchtet.

Die Teniers waren wie die Breughel weitverzweigte Malerfamilien. Unser David, der 1610 in Antwerpen geboren wurde, konnte bei seinem begabten Vater, einem Rubens-Schüler, lernen. Jung gewann er Ruhm und Geld, und zwei Heiraten mehrten sein Ansehen. Fürsten schenkten ihm ihre Gunst, und sein Ehrgeiz setzte schließlich den Adel durch. Mit den Malkollegen geriet er wegen seines Bilderhandels in Mißhelligkeiten, und um ihnen zu helfen, mühte er sich trotzdem, bis die Gründung der Akademie in Brüssel erreicht war. Viele Erbschaftsprozesse seiner vielen Kinder erschwerten sein Alter, und 1690 ging er zur ewigen Ruhe ein.

Als Teniers 1641 die „Puffspieler" des Kaiser-Friedrich-Museums schuf, lebte er in jungem Gatten- und Vaterglück der ersten Ehe. Der warme Goldton tritt in die Erscheinung, und nur das Gelb und Blau einzelner Lokalfarben klingt beredt hervor. Wir begegnen den Bauerntypen, für die ihn Brouwer begeisterte, und die Anordnung eines größeren Vorderraums mit dem Blick in ein kleineres Hinterzimmer, die er so häufig wiederholte, half zu besonderen Beleuchtungswirkungen. Das Werk ist ein Stück Heimatmalerei des echt bodenwüchsigen Sittenschilderers. Hier rauschen die Quellen des Naturalismus, der im Kunstschaffen des 19. Jahrhunderts als der Sieger auftrat.



David Teniers / Die Puffspieler

Kaiser-Friedrich-Museum, Berlin

„Der Apfelschimmel"

von Jacob Jordaens (1593–1678)

Gemälde-Galerie, Kassel.

Jacob Jordaens ist ein Rubens in kleinerem Maßstab. Die unmittelbare Nähe dieses überragenden Genies hat stark auf ihn eingewirkt, aber die Vorbedingungen eines echten Talentes waren gegeben. Kein Meister dieser schöpferseligen Tage trägt so ganz Heimatsgepräge wie Jordaens. Er hat 1593 in Antwerpen das Licht der Welt erblickt, hier hat er studiert, hat er eine Tochter des Landes geheiratet, seine Berufspflichten ausgeübt und ist 1678 zu Grabe getragen worden. Er hatte nicht wie Tizian und Rubens ein bewegtes Reiseleben zu führen, er war durchaus der Vlame. Trotz seiner Bodenständigkeit hat jedoch die Welt den Weg zu ihm gefunden. Die Leistungen seines Pinsels warben ihm nicht nur die belgischen Landsleute zu Auftraggebern, sondern auch Karl Gustav von Schweden, die Stuarts, den Prinzen von Oranien und die Witwe Friedrich Heinrichs von Nassau. Sie alle beeiferten sich Gemälde durch ihn ausführen zu lassen. Als Rubens aus der Fülle der Produktion abberufen wurde, wußte man keinen Würdigeren, der seine Werke zu vollenden vermochte. Und als auch van Dyck als ein echter Liebling der Götter im frühen Mannesalter hinschied, gab es keinen anderen König in der vlämischen Künstlerdynastie als Jordaens. Er hatte in ganz anderem Verhältnis zu Rubens gestanden als van Dyck, war dem Meister nur gelegentlich zur Hand gegangen, aber in profaner Malerei schuf er seine bedeutenden Arbeiten ganz selbständig. Van Dyck war der graziöse Aristokrat, er der gesunde Praktiker. Er hatte Italien selbst niemals besucht, aber die Schätze der Renaissance-Klassiker, die belgische Kunstmäcene, vor allem Rubens selbst, erworben hatten, boten ihm Gelegenheit, diese Glorien der Malerei von Angesicht zu Angesicht zu schauen. Mit intensiver Aneignungsfähigkeit lernte er von ihnen, und wie vor allem Rubens in seinem Werk wiederhallt, liegen auch die Eindrücke italienischen Einflusses klar. Wir finden auch in ihm die Leidenschaft für strahlende Tonfülle. Glühendes Rot, Safrangelb, reines Blau und warmes Grün vermählen sich zu üppigen Akkorden. Aber sein Formenleben entspricht der Rubensweise, es ist fülliger, massiver als das italienischer Bildgestalten. Grade in diesem Punkte markiert er ganz seine Nationalität. Er kennt keinen Tiziankult für edle Schönheit, er kümmert sich um keine Weihe der Linie, die grande fertilité vlämischer Natur ist durchaus sein Künstlerideal. Nicht Erbauung und Entzücken dürfen wir vor Jordaens suchen, aber Kraftgefühl und Diesseitigkeits-Behagen. Seine Kunst stand allerdings so unter Rubens mächtiger Wirkung, daß auch Jordaens verschiedene Impulse fühlte. Auch er malte das Religiöse und hielt sich in Gesellschaft der Heidengötter auf, aber seine Spezialität wurde die Wirklichkeitsschilderung in Rubensschem Kraftstil. Grade auf diesem Gebiet unterscheidet er sich von den Italienern. Auch er malt wie Veronese mit Vorliebe Feste. Aber während der vornehme Venezianer Gäste aristokratischen Geblüts und königlichen Prunk für seine Inspirationen voraussetzt, begeistert sich Jordaens am volkstümlich Derben. Dort ist die Gottheit, sind die Landesfürsten selbst zu Gast, hier wird im Familienkreise gefeiert. Dort verewigt der Kulturmaler seiner glorreichen



Zeit all ihr augenblendendes Beiwerk, hier hat sich der realistische Bürgerschilderer den Aufwand der Mittel- und Unterklasse zur Aufgabe gestellt. Jordaens bedarf keiner Palastbauten und Stadtprospekte zur Höhung seiner Gesellschaft. Er fühlt das ganze Behagen am traulichen Heim. Nicht die Sonne, die Lampe erleuchtet seine Bilder. Und grade durch diese Beleuchtungsweise findet der Vlame ein ganz eigenes Mittel der Bildwirkung. Er schafft durch die eine Lichtquelle, die die Gesichter von unten her aufhellt, und ganze seltsame Tonmagien durch den Raum verbreitet, ein Motiv, dessen sich fortan die Künstler vieler Länder mit Vorliebe bedienen. Die Epigonen italienischer Renaissancekunst wie die Niederländer und Holländer haben diesen Gedanken oft genug verwertet. Es ist eine Lichtmalerei besonderer Art, ein wundervolles Mittel für die Intérieur-Darstellung. Grade in unserer Zeit, die dieses Intimthema so gern behandelt, hilft es den Künstlern zu feinsten Tonstimmungen. Es ist der Gegenpol des pleinair in heutigen Tagen.

Jordaens selbst blickt uns aus seinen Bildern auch ganz als der gesunde Realist an, den seine Schöpfungen künden. Bereits als Jüngling hat er sich porträtiert, aber im Kreise der Familie mit spanischem Mäntelchen und Halskrause, mit der Guitarre im Arm und den blumengeschmückten Schwestern. Wir fühlen diesem Kasseler Gemälde an, daß er keinem sorgenvollen Proletarierheim entsprang. Dann begegnen wir ihm wieder auf dem berühmten „Bohnenfest" in Paris und finden die Schar seiner Lieben beträchtlich erweitert. Er hat indessen die schöne Tochter seines in Antwerpen hochgeschätzten Lehrers, des Adam van Noort, geheiratet, hat prächtige Kinder und feiert die Feste wie sie fallen mit aller Hingabe. Derbe Späße und das Kauen mit vollen Backen hat er auf verschiedenen Bildern mit hoher Kunst miterleben lassen. In Berlin, Dresden, München, Brüssel können wir solche Bilder, die oft die Grenze des guten Geschmacks nicht innehalten, studieren.

Unterschiedslos überträgt er auch die gleiche Vollsaftigkeit auf Vorwürfe mythologischen Inhalts, er ähnelt hierin Rubens, ohne dieses Großmeisters angeborene Noblesse zur Verfügung zu haben.

Unser Gemälde „Der Apfelschimmel" in der Kasseler Galerie zeigt durchaus den Einschlag der Rubens-Kunst. Hier glänzt Jordaens vor allem als der Tiermaler und beweist, wie auf seinen prachtvollen Reiterszenen in Wien, den Ernst seines Tierstudiums und sein hohes Können auf diesem Gebiet. Wir erleben ein Bild vlämischen Herrenlebens, in das der Zeitgeschmack seine allegorische Statistenfigur einreiht. Dem fürstlichen Großgrundbesitzer wird von dem Mohrendiener der neue Apfelschimmel vorgeführt. Er bäumt sich noch wie ein ungebändigter Buzephalus in seinem Joch, aber mit fast pathetischem Augenausdruck scheint er dem Herrn zu sagen: Du bist der Stärkere und ich muß mich fügen. Zu diesem Triumph des Menschen über die rein animalische Kraft lächelt Merkur. Die vornehme Haltung des Ganzen, die schöne Renaissance-Architektur zur Linken, die reiche Kleidung, die wundervolle Landschaft deuten auf italienischen Urgrund. Auch das vielfältige Beziehungsspiel der vollen Lokal- und feinen Halbtöne läßt den durch Rubens erfaßten Tizian erkennen. Ob wir das Farbenbouquet des Ehepaars oder des Mohren mit seinem Edelroß aus dem Ganzen lösen, immer genießen wir den Duft, den Hochkunstwerke der Lagunenstadt ausatmen. Auch von der dekorativen Freizügigkeit des Meisters sehen wir hier eine bedeutende Probe.



Jacob Jordaens / Der Apfelschimmel

Gemälde-Galerie, Kassel

„Prinz Wilhelm der Zweite von Oranien ❖ und seine Gemahlin Maria Stuart" ❖

von **Anton van Dyck (1599–1641)**

◆ Rijks-Museum, Amsterdam. ◆

Anton van Dyck bedeutet für die vlämische Hochära der Rubens-Herrschaft den Mitregenten. Er hat nicht die Initiative, das souveräne Eigenwesen, die Kraftanlage seines Herrn und Meisters, er steht ihm nah durch auserwähltes Talent und Wesen. Van Dyck ist der Empfangende, und aus der Fülle der Übertragungen gestaltet seine hingebende, sensitive Natur das Persönliche. So hat seine Kunst den eigenen Stil entwickelt, der den Ästheten aller Länder die feinsten Genüsse bereitet. Er spendet nicht Brot und Fleisch an der Tafel des Lebens, aber seltene Weine und Leckerbissen. In seiner Malerei spiegeln sich allerlei günstige Lebensumstände, die gute Herkunft und ein Zeitalter voll verführerischer Eindrücke für das Malerauge. Er war durch Erziehung, Talent und körperliche Vorzüge in die Oberschicht hineingeboren, und die Aristokratie seines Umgangs in Flandern, in Italien und England trug gerade damals das aus französischer, italienischer und spanischer Hochkultur gemischte Wesen. All diesen Glanz sah er aus direktesten Beziehungen. Er war der intime Freund des Stuarttums, dessen Lebensüppigkeit durch puritanische Reaktion bald dem Henkerbeil ausgeliefert werden sollte. Er schuf während der niederländischen Epoche, die nach protestantischem Freiheitsaufschwung wieder ganz der Übermacht des Neukatholizismus unterworfen ward. So nahmen seine Augen blendende Prachtentfaltung auf, während seine Seele den Erschütterungen durch die päpstliche Kirche ausgesetzt war. Ekstase und Lebenskünstlertum werden die beiden Grundzüge seiner Kunst. Als Religionsmaler wollte van Dyck vorerst seinen großen Lehrer Rubens erreichen. Aber er verriet bald die Grenzen des eigenen Könnens. Er besaß nicht das unbeschränkte Kommando über Raum und Bildgestalten, er war auf Bescheideneres, auf ein Miteinander Weniger, auf das Zartere, Elegische angewiesen. So mußten Szenen, in denen der tote Christus und seine wehklagenden Angehörigen eine Rolle spielen, die Madonna, die Magdalena ihm Lieblingsaufgaben werden. Er brauchte schlanke, durch Schönheit geadelte Modelle. Noch bis in die letzten Jahre seines Lebens beschäftigen ihn Altargemälde, aber es war der natürliche Ausdruck seiner Begabung, daß die Menschenmalerei zur Hauptarbeit seines Schaffens geworden war. Als Porträtist der Oberschicht seiner Zeit hat er sein Maleradelsdiplom errungen.

Van Dyck wurde 1599 in Antwerpen als Sohn eines reichen Seidenhändlers und einer besonders feinsinnigen Mutter geboren. Bereits als Neunzehnjähriger ist er als Freimeister in die Lukas-Malergilde aufgenommen worden. In Rubens Werkstatt leistete er so Hervorragendes, daß der englische Kunstfreund Graf Arundel seinem König Karl I den besten Dienst zu leisten glaubt, wenn er einen solchen Musenliebling als Hofmaler nach London bringt. Er besuchte dann Italien, speicherte vor den Tizian und Raffael Kenntnisse in sich auf, und hinterließ vor allem in Genua eine ganze Reihe unvergleichlicher Menschenbildnisse. England bot ihm eine zweite Heimat und einen Grandenstil

des Lebens. Hier malte er die Königsfamilie und die Zierden des Hofes in solcher Vollendung, daß er der gesamten Porträtkunst des Insellandes ihr meistgeliebtes Vorbild aufstellt. Die Gainsborough und Lawrence erscheinen wie seine direkten Erben. Verschiedene Male hat er noch auf vlämischem Boden gewirkt, aber England blieb sein Daheim. Er lebte so fürstlich, daß er seinem König, der wegen nahender Geldschwierigkeiten scherzhaft eine Anleihe von einigen Tausend Pfund androht, sagen kann: „Ja, Sire, wer offene Tafel für seine Freunde und offene Börse für seine Geliebten hat, sieht schnell auf den Grund seiner Kasse". In England heiratete er das schöne Edelfräulein Maria Ruthven und hier wurde er 1641 in der St. Paulus-Kathedrale beigesetzt.

Unser Amsterdamer Gemälde „Prinz Wilhelm II von Oranien und seine Braut Maria Stuart" stammt aus der letzten Arbeitsperiode des Meisters. Wir können es aus dem Alter seiner Modelle berechnen, denn hier ist die reizende kleine Tochter Karl I, die er mehrere Male als Kind porträtierte, eben dem Babyalter entwachsen. Sie ist schon auserwählt, dem Stuart-Hause neuen Glanz durch die Vermählung mit einem Oranier zu bereiten. Aber auch der Kolorist van Dyck hat hier ganz das kühle, zurückhaltende Wesen seiner englischen Umgebung angenommen. Wie feinfühlig stellt er das silbrige Weiß des köstlichen Brautkleidstoffes neben den himbeerfarbenen Atlas des Prinzen Anzug. Nur Perlen und Spitzen sind als Schmuck gewählt, und außer dem sammtigen Schwarz am Hut und an den Schuhen des Prinzen und an dem Gold seiner Stickereien, tritt nirgends ein Lokalton mit Entschiedenheit auf. Wie anders hatte van Dyck früher gemalt. Vorerst tat es ihm die lodernde Glut des Rubens-Kolorits an, dann stand er im Banne der tiefen Leuchtkraft der Venetianer. Aber die englische Atmosphäre dämpfte Farbendrang, und was sie an Temperament auslöschte, verlieh sie an diskretem Reiz. Wundervoll sind auch hier die Köpfe und die Hände modelliert. Es war natürlich, daß der Modemaler seiner Zeit zuweilen eine gewisse Schnellarbeit leistete, und dann den Vorwurf der Oberflächlichkeit verdient. Aber grade unser Gemälde zeugt von liebevollstem Vertiefen, von dem noblesse oblige des gefeierten Meisters. Der gleichmütige Ausdruck der Gesichter entspricht dem Wesen des Repräsentationsbildes, und sicherlich boten diese Edelgeschöpfe dynastischer Inzucht dem Psychologen keine besondere Aufgabe. Oft genug hat van Dyck feinste Charakterstudien in seinen Porträts hinterlassen. Wie er aber auch seinen Objekten gegenübertrat, ob als scharfer Beobachter oder als raffinierter Arrangeur, einer Eigenschaft durfte keines ermangeln – der Vornehmheit –, sie war geradezu die Voraussetzung für sein Gelingen. Ein adliger Porträtist ist dieser Vlame gewesen, adlig in seiner gesamten Auffassung und Ausführung, und zu solcher Anlage gehörte auch ein vorsichtiges Entschleiern des Wesensgeheimnisses. Seine Luxusliebe kam auch der Ausgestaltung seiner Werke zu statten, denn van Dyck war ein feiner Kenner kostbarer Stoffe und Schmuckgegenstände. Er hat eine Anzahl von Porträts gemalt, die für das Kostüm die nüchterne, schwere, niederländische Tracht in Schwarz mit breiter Halskrause vorziehen, aber er wäre nie der wahre van Dyck geworden, wenn er die malerische spanische und französische Luxusmode seiner Zeit nicht so wundervoll für die Höhung des Menschen verwendet hätte. Mit Noblesse weiß er puffige Ärmel, die Stuartkragen, die bauschigen Röcke nutzbar zu machen. Er ist auch ein geschickter Anordner, und seine musikalischen Fähigkeiten verleihen seinem Kolorismus besonderen Duft und Reiz. Was er auch schuf, ist durch die Hand des Künstlers gekennzeichnet, den die Kollegen in Rom den pittore cavalieresco nannten.



Anton van Dyck / Prinz Wilhelm II. von Oranien und seine Gemahlin Maria Stuart

Rijks-Museum, Amsterdam

„Der lachende Kavalier"

von Franz Hals (1580–1666)

Wallace-Collection, London.

Eine der festesten Stützen holländischen Malerruhms ist Franz Hals. Sein Gebiet ist nur beschränkt, denn der Mensch seiner Zeit ist sein ausschließliches Thema, aber mit diesem Stoff ist er zum Geschichtsmaler seiner Tage geworden. Betrachten wir seine Werke, so machen sie uns den unabhängigen, handfesten, nordniederländischen Volksstamm klar, der sich seine Freiheit von allem Spanischen und Katholischen so zäh erkämpfte. Während die Südniederländer, die Vlamen oder Belgier, an diesem Regime hingen, und seine Einflüsse für ihre großartige Rubensära als Lebenselement brauchten, wollten die Holländer im Norden Bodenständiges, Protestantisches. Ihnen war der kühne Flug der Phantasie, Mystizismus und Glaubensschwärmerei nicht sympathisch, aus der Realität erwuchsen ihnen ihre Freuden. Ganz in diesem Sinne gestaltet Franz Hals sein Schaffen. Nicht die Heiligen und ihre inbrünstigen Stifter, nicht die Olympier drängt es ihn zu malen, er wird zum Schilderer seiner Zeitgenossen der hohen und niederen Stände. Würdigere Themen als die tapferen Landesverteidiger, die Schützen, und als die sozial arbeitenden Bürger, die Regenten, wußte er seinem Pinsel nicht zu stellen. Er liebt auch all die markanten Erscheinungen aus Zecher- und Bohèmekreisen und die von der Straße zu spiegeln, und weil er von Geburt her den vornehmen Ständen zuzählt und ihr Wesen auch ihm eignet, weil er vor allem auch die zahlenden Modelle braucht, porträtiert er ebenso die Auftraggeber der holländischen Oberschicht. Männer hat sein Pinsel vor allem gemalt, aber auch Frauen, und die großen Erfolge bei seinen Landsleuten und selbst bei den kunstkennerischen Vlamen lagen in einer glänzenden Wirklichkeitswiedergabe. Er verstand es ebenso dem luxuriösen Zeitkostüm wie der schlichten schwarzen Tracht mit der steifen bürgerlichen Halskrause gerecht zu werden. Ganz natürlich mußten sich seine Modelle geben, ohne jede theatralische Phrase. Daher schauen sie uns durchaus ehrlich in die Augen, wir können ihre Charaktere, ihre Eigenart ablesen. Ganz ruhig dienen sie der Aufgabe des Modells, oder ihr Interpret fand seine Freude daran, sie in einer überaus charakteristischen Stellung oder Ausdrucksweise gleichsam zu überrumpeln. Diese Fähigkeit, das Leben selbst zu packen, erhält durch eine wundervolle malerische Sehkraft seines Auges, durch einen Farbensinn von exquisiter Noblesse eine besondere Höhung. Vor allem weil er ein Zauberer der Farbe war, mußte die Kunsthistorie ihm einen Ehrenplatz einräumen. Es konnte bei seiner Einschätzung nicht ins Gewicht fallen, daß ihn ein starker Zug zum Niedrigen beherrschte.

Auf seinen Ruf mußten allerlei Schatten fallen, denn ihn kennzeichnete kein Streben eines ethischen Vorbildes. Er wurde 1580 als Sprößling einer angesehenen Harlemer Familie in Antwerpen geboren und der italienisierende Karel van Mander unterrichtete ihn. Allerlei Ausschweifungen hat er sich früh zu Schulden kommen lassen, hat wegen der Mißhandlung seiner ersten Frau vor Gericht gestanden und mit der derben Lisbeth Reyniers dann in Übereinstimmung gelebt. Schulden haben ihn

bis zu seinem Tode, bis 1666, gequält, so daß der Greis schließlich auf städtische Unterstützung angewiesen war. Die zahlreichen Gemälde seiner frühen und seiner mittleren Periode atmen volle Lebensfrische in blühendsten Farben. Im Alter waren Grau und Schwarz die bevorzugten Töne, als hätte Seelendüsterheit sich auf seine Kunst übertragen.

„Der lachende Kavalier", der hier reproduziert wird, entstammt der Zeit der Vollkraft, denn er trägt von des Künstlers Hand die Zeichnung der Jahreszahl 1624. Damals begann Hals' Aureole als Porträtmaler aufzustrahlen und der Reigen der vornehmen Auftraggeber trat bei ihm an. Trotz aller peinlichen Abenteuer seiner Lebensführung erzwang sein Genie ihm eine hervorragende Stellung in der Gesellschaft. Der litterarische Verein der Rhetoriker hatte ihn zu seinem Ehrenmitglied ernannt, die stolze Bürgerwehr nahm Hals sogar als Mitglied auf. Der Kavalier unseres Bildes, dessen Namen nicht festgestellt werden konnte, war ganz das Modell nach des Meisters Neigung. All sein Temperament, all sein Menschenkennertum und sein erlesener Geschmack konnten sich hier erweisen. Im eigentlichen Sinn ist es kein lachendes Männerantlitz, das des Malers Pinsel festhielt. Aber er hat etwas weit Feineres, Schwierigeres geleistet, ein Lächeln gemalt, das mit aller intelligenten Überlegenheit zugleich eine lebensfrohe Natur offenbart. Wie kein zweiter Künstler hat Hals das Lachen in all seinen subtilsten Abstufungen von breitmäuliger Lustigkeit bis zum leisen Sonnenblinzeln des Blicks zu schildern verstanden. Er hat nicht wie Hogarth auch das zynische oder das Lachen bis zum Bersten in physiognomischen Studien versucht, sondern immer den unverfälschten Frohsinn, das glückliche Temperament aufgedeckt. Die meisten Menschen, die Hals gemalt hat, sind lustig, Kavaliere, Trinker, Musiker, Soldaten, Frauen und Kinder. So würdig er darzustellen verstand, so ist er der echte Hals, wenn allem Trübsinn ein Schnippchen geschlagen wird. Das grade unterscheidet ihn von den glänzenden Nebenbuhlern, den Velasquez, Tizian, Morone. Dieser lachende Kavalier, ein Vollblutaristokrat, besitzt jedoch auch eine solche Sieghaftigkeit des Selbstbewußtseins, daß er uns ganz durch die Liebenswürdigkeit entwaffnet, mit der er sich als einen ganz famosen Kerl empfindet. Das Gemälde hat über solche Meisterschaft der Charakteristik hinaus aber auch den Vorzug eines ganz wundervollen Farbenstückes. Wie vornehm wirkt hier eine wirklich prunkhafte Kleidung, eine der schönsten, die die Kostümmalerei überhaupt wohl aufweist. Reiches Rot und Gold besticken ein schwarzes Atlas-Wamms, und zartes Weiß scheint aus den Puffen, von dem köstlichen Spitzenkragen und den Ärmelmanschetten. Wir finden hier nicht die schnelle, kühne Strichmanier, die eine gewisse Fernstellung des Beschauers bedingt, sondern vollendete Ausführung. Der prachtvoll modellierte Kopf, auf dem der schwarze Hut so keck sitzt, ist bis in das Ohr hinein auf das Liebevollste und doch ganz freizügig durchgearbeitet, er ist in seiner Art ein Augengenuß wie das köstliche Kostüm. Das kupfrige Haar des Edelmannes hilft das Farbenregister bereichern, und alles wird durch die Ruhe des grauen Hintergrundes nobel zusammengehalten. Das Porträt ist eines der Meisterbilder in der Londoner Wallace-Kollektion, dieses „Louvre im kleinen", das der große Mäzen, der Marquis von Hertford, seiner Nation schenkte. Es hängt dort neben des Velasquez rätselvoller Dame mit dem Fächer, deren verhaltener Ausdruck uns so fest in seinem Bann hält. Aber der unproblematische Kavalier behauptet seinen Platz.



Franz Hals / Der lachende Kavalier

Wallace-Collection, London

◆ „Der lustige Zecher" ◆

von Franz Hals (1580–1666)

◆ Rijks-Museum, Amsterdam. ◆

Als Franz Hals unseren lustigen Zecher entstehen ließ, hatte er bereits als der Meister des Gruppenbildes seine Größe dargetan. Wieviel diese Gattung der Malerei bedeutet, können wir am besten am Vergleich mit solchen Leistungen aus unserer Zeit ermessen. Wo besitzen wir heut die Porträtisten, die wirklich imstande sind eine gute Gruppe zu malen. Wenn wir Sargent, Herkomer, Kroyer ausnehmen, finden sich keine anderen. Und wie selbstverständlich war Franz Hals eine solche Befähigung mitgegeben. Er stand in der Mitte der Dreißiger, als er sein erstes geniales Doelenstück schuf, als er ein Dutzend prächtig geschmückte Georgs-Schützen beim Festmahl in voller Lebendigkeit auf die Leinwand setzte. Die Bewunderung seiner Zeitgenossen zwang ihn immer aufs neue zu solchen Schöpfungen. Wir können den ganzen Reichtum seiner Produktion im Haarlemer Rathaus entfaltet sehen. Die Schützen der verschiedenen Regimenter, die Vorsteher der großen Wohlfahrtsinstitute – die Regenten –, und die Damen, die solche Ämter verwalteten, – die Regentinnen – wollten alle in voller Amtstätigkeit und Würde von Hals in Gruppen gemalt werden. Er verstand es, sie ganz zwanglos zusammenzubringen, jeden in absoluter Lebenswahrheit wiederzugeben und zugleich wie ein echter Malergrande farbenschön und dekorativ zu verfahren. An solchen Doelen- und Regentenbildern tritt die ganze Genialität des Meisters hervor, und Holland hat ein Recht auf seine Galerie in Haarlem als auf einen Nationalschatz zu weisen. Das sind keine Festgruppen wie Veronese sie malte, auf denen der Gottessohn selbst neben den Königen und Patriziern bei der Tafel sitzt. Hals will keine Wundererscheinungen kundtun, nur seinen tapferen, tüchtigen Landsleuten Ehrendenkmäler setzen, aus denen sie in ihrem persönlichen Verdienst, in all ihrer Bürgertugend klar werden. „Dieses friedfertigste Volk unseres Weltteils", sagt Schiller, „war weniger als alle seine Nachbarn jenes Heldengeistes fähig, der auch der geringfügigsten Handlung einen höheren Schwung gibt. Der Drang der Umstände überraschte es mit seiner eigenen Kraft und nötigte ihm eine vorübergehende Größe auf. Es ist also grade der Mangel heroischer Größe, was diese Begebenheit eigentümlich und unterrichtend macht." Aber trotz dieses Mangels heroischer Größe haben die nützlichen Eigenschaften des gesunden Menschenverstandes, zäher Energie und Überzeugungstreue die Holländer zu nationaler Größe geführt. Dieses Wesen spricht mit aller Klarheit aus den Werken des Hals, des Rembrandt und ihrer Schulfolger.

Neben solchen vielköpfigen Repräsentationsstücken war es ihm ein Leichtes, Familien zu malen. Wir lernen ihn und seine Gattin ausgezeichnet durch seine Darstellung kennen. Und soviel Temperament und Natürlichkeit wie er bei der Porträtierung der zahlreichen Familie van Beresteyn entwickelte, ist bei keinem zweiten Familienporträt zu finden. Auch wenn Hals das Einzelwesen porträtiert, geht sein Ehrgeiz oft über das rein Abkonterfeiende hinaus. Immer ist ihm die Charakterschilderung die selbstverständliche Hauptsache, aber er sucht zugleich auch den günstigen Moment in der

Geste, im Gesichtsausdruck, in den Zufälligkeiten der Umgebung. Er liebt etwas Genrehaftes im Bilde. Unser „Lustiger Zecher" ist in dem Moment überrascht, als er seinen herrlichen Wein mit bereits etwas verschwimmenden Äuglein anpreist. Es ist ein vorzügliches Porträt des Offiziers, der neben allem Vaterlandsverteidigen niemals den Genuß seines Lieblingsgetränks unterschätzt. Es ist der Typ des holländischen Kriegers, der im bewegten siebzehnten Jahrhundert vielfach auftrat, ein wirkliches Sittengemälde. Aber der Künstler, der grade diese Seelen so brüderlich verstand, beweist sich auf solchem Genre in aller Reife seines Malergeschmacks. Wie kühl hat er hier die Töne gewählt, nur gelbliche und bräunliche Tinten im Kostüm, dazu ein prächtiges Goldschloß des Gürtels, und als Akzente nur das Schwarz und Weiß des Hutes und Kragens. Nichts kann diskreter sein, und nichts ein feineres Tonbukett bieten als dieser Besitz des Amsterdamer Reichs-Museums.

Hals hat das freudige Leuchten der Farben seiner Gemälde je reifer er wurde, je mehr durch Toneinheitlichkeit abgedämpft. Nur ganz vorübergehend hat ihn der Magier Rembrandt mit seinem Helldunkel berührt. Das seelische Mysterium, dessen Ausfluß ein so faszinierendes Ausdrucksmittel ist, lebte nicht in diesem Wirklichkeitskünstler. Aber je mehr Hals Herr über seine Technik wurde, je vollendeter bildete er eine Spezialität aus, die Bindung seines gesamten Kolorismus durch einen Hauptton. Dieser Ton richtet sich bei seinen verschiedenen Gemälden nach seiner Stimmung, er malt etwas Autobiographisches in die Werke hinein. Vorerst bis ungefähr in das mittlere Alter des Künstlers hinein hat seine Tonigkeit etwas Lichtes, dann wird ein helles Grau eine Notwendigkeit und, nach Neigungen zu Rembrandtschem Helldunkel, verstärkt sich alle Gleichmäßigkeit derart, daß sie den klingenden Lokaltönen alle Kraft entzieht. Stimmung wird das Hauptaugenmerk, und mehr und mehr geht das Grau ins Schwärzliche über. Die Tragik des Greisenalters, in dem der schlechte Haushalter Hals sogar Bilder wegen einer Brotschuld beim Bäckermeister verpfänden muß, redet aus den finsteren Tonstücken der letzten Regenten- und Regentinnen-Gruppen. Aber auch noch aus der Periode des Spätschaffens findet sich der sieghafte Durchbruch seines unverwüstlichen Humors, und „der junge Mann mit dem Schlapphut", den Hals sechs Jahre vor seinem Tode schuf, atmet trotz seiner schwärzlichen Töne die ganze lustige Frische des Malernaturells.

Ein Eigener wie unser Meister mußte stark auf seine Malkollegen einwirken. Es gibt ein altes und als malerisches Kunstwerk unbedeutendes Bild im Haarlemer Rathaus-Museum von Job Berck. Heyde, das kulturgeschichtlich einen hochinteressanten Beitrag liefert. Es zeigt uns Franz Hals unter seinen Schülern, als den hochgeschätzten Lehrmeister innerhalb seiner Zunft. Da malen um ihn herum in seinem Atelier nicht nur vier seiner Söhne und sein Bruder Dirk, sondern eine ganze Anzahl angesehener und schon älterer Männer. Zu den vielen tritt auch noch der gefeierte Pferdemaler Philipp Wouwermann, den der alte Hals grade bewillkommnet. Obgleich nach Hals die feinste Detailmalerei der Kabinettbilder in Mode kam, hat er auch auf sie noch geschmacksbildend gewirkt. Direkt haben Meister wie die Brouwer und Ostade von ihm gelernt, alles strebte seine mit wenigen Strichen so schlagende Charakteristik, seine feinen Tonharmonien zu erreichen. Und eine Höhe der technischen Sicherheit und der Geschmackskultur zu gewinnen wie der Malerkönig Haarlems ist noch heute das Ziel der besten Fachgenossen.



Franz Hals / Der lustige Zecher
Rijks-Museum, Amsterdam

„Raufende Bauern"



Gemälde-Galerie, Dresden.

Ein neues Genre der Malerei ist durch Adriaen Brouwer in die Kunst eingeführt worden – das Sittenbild. Er verließ die Höhen auf denen die großen Zunftgenossen wandelten, Religion und Mythologie, und stieg zum Volk, mit Vorliebe zur Hefe des Volkes, herab. Den „Michelangelo der Kneipen" hat man ihn genannt, denn in diesen Orten war seine Muse heimisch. Er beobachtete die Bauern, die Soldaten, die Vagabunden, alles Lottermenschentum. Er malte Unterhaltungen im Wirtshaus, Zank, Prügeleien, Messerstechereien, er weilte auch gern in der Baderstube und schilderte das Weh und Ach unter dorfärztlicher Faust. Wie ihn das Roheste fesselte, besaß er auch Sinn für Humor und drastische Sinnlichkeit. Er malt das Volk mit seinen knotigen Gestalten, seinen plumpen Gesten. Für Frauenschönheit scheint ihm der Künstlersinn versagt, denn nur garstiges Weibsvolk tritt bei ihm auf. Aber all diese Sphäre der Häßlichkeit scheint ihn mehr noch als aus innerlicher Anteilnahme an der Aktion durch ihre malerischen Stimmungen festgehalten zu haben. Denn nie hat ein Maler Abstoßendes in solch verführerischen Farbenzauber gekleidet. Keiner entdeckte im Dunstschummer der Kneipe so magische Tonhüllen, und Keiner sah die bunten Bauernröcke in solcher koloristischen Freiheit schimmern, sah Tonkrüge und Bierflaschen von metallischer Schönheit wie er. Enthüllt sich uns grade dieser Maler durch den Stoffinhalt seiner Kunst als ein Patron der rohesten Sorte, so stempelt die Noblesse und die Seelenwärme seiner Palette ihn ebenfalls zu einem Adeligen des Pinsels. Köstlicher und aparter haben die Tizian und Rubens nicht die Töne zu mischen verstanden. Auch das Porträt des Meisters von van Dycks Hand zeigt keineswegs einen pöbelhaft dreinschauenden Mann, sondern einen flotten liebenswürdigen Kavalier. Er trägt sich in der spanischen Mode der dreißigjährigen Kriegszeit mit hochgewirbeltem Schnurrbart und langem lockigem Haar und schaut uns ziemlich gleichmütig in die Augen. Die bewegten Schicksale seines kurzen Lebens, seine Verachtung alles Gesellschaftsfirnisses lesen sich hier nicht ab, wohl aber der Hang zum laisser-aller alles ernst diszipliniertem Lebens. Merkwürdige Rätsel gibt uns dieser Maler auf bei dem Bestreben, seine Lebensgeschichte klar festzustellen und in der Ineinklangsetzung von Werk und Mensch. Den Gelehrten hat er von jeher schwierige Aufgaben gestellt, aber sie mußten die Forschung bei einem Künstler ernst nehmen, der nicht nur den Besten seiner Zeit genugtat, sondern den die Teniers, Steen, Bega, Dusaert als Vorbild wählten. Wir wissen auch, daß Rubens und Hals mit Vorliebe Gemälde von Brouwer sammelten. Er hatte eigene Werte für die Entwickelungsgeschichte der Maltechnik zu bieten.

Der Künstler, der von 1606 bis 1638 lebte, ist nur zweiunddreißig Jahre alt geworden. Er ist in Oudenarde in Flandern geboren und in Antwerpen gestorben. Eine Zeitlang hat er in Holland geweilt und dort mit Franz Hals direkte Berührung gehabt. Wegen Schulden oder wegen politischer Betätigung soll er auf die Zitadelle geschickt worden sein und selbst dort seine genial-lockere Lebensweise fortgesetzt

haben. Während er Perlen der Kunst schuf, hat er mit Trinkern und Spielern die Nächte verbracht. Seine Bilder wurden ihm mit Gold aufgewogen, und doch ergab das Inventar, das irgend ein Gläubiger durch den Notar bei ihm aufnehmen ließ, daß er von Möbeln nur „ein Spiegeltken" besaß, ein paar Kleidungsstücke, kein Hemd, aber mancherlei Malutensilien. Wo er lebte, sollen die Menschen voll von seinen lustigen Streichen gewesen sein, er galt als Gesellschaftsverächter, als Geringschätzer des Geldes, als Witzling und als eine Art künstlerischen Diogenes. Rühmte man bei einem Fest seine schöne Kleidung, die eine Seltenheit bei ihm war, so begoß er sich absichtlich mit fetter Sauce, um die Freunde von der Äußerlichkeit ihrer Werteinschätzung zu überzeugen. Er erregte Aufsehen durch einen besonders prächtigen Stoff seines Anzugs im Theater, sprang auf die Bühne, rieb die selbstaufgemalten Muster mit nassen Tüchern ab und zeigte allen, daß er in bloßer Sackleinewand gekleidet war. Brouwer scheint mit seinen Sonderlichkeiten ein wenig geprunkt zu haben, wie Anthistenes des Sokrates Schüler. In europäischen Galerien ist der Meister gut zu studieren, so besitzt auch das Berliner Kaiser Friedrich-Museum jetzt eine Reihe köstlicher Brouwers.

Unser Gemälde „Raufende Bauern" in der Dresdener Galerie ist ein typischer Brouwer. Es zeigt das Urmenschentum im Landvolk, denn diese Kerle haben Karten gespielt und gegen einen betrügerischen Partner heben sie sofort Humpen und Messer. Ein paar Zuschauer in der Tiefe der Kneipstube sehen dieser natürlichen Urteilsvollstreckung mit hämischem Phlegma zu. Die bloße Wahl des Vorwurfs verrät ebensoviel Freude am Brutalen wie am dramatisch Bewegten. Eines starken Aufwands an Temperament bedurfte Brouwer wie Rubens bei seinen Schöpfungen, nur beschränkt er sich immer auf seine plebejischen Modelle, ihn wandelt niemals die Lust nach heroischen Gestalten in unverhüllten Körperformen an. Solche gemeinen Szenen sind trotzdem zu hohen Kunstwerken durch ihren unvergleichlichen Kolorismus gehoben. Wie köstlich ist das Farbentrio der drei Bauernkittel, dieses leuchtende Blaugrün, Erdbeerrot und Saftgrün in die bräunlich düstere Atmosphäre hineingemalt. Wie steht der blauschwarz glasierte Krug zu dem braunen Holzfaß, wie klar und echt reden die Physiognomien trotz aller Finsternis. Brouwer liebt nicht wie Caravaggio ein grelles Kellerlicht, das nur Einzelteile hervorstechen läßt. Er liebt gleichmäßig verteilte Beleuchtung, in der die Töne wie verklingende Melodien im Düstern verschwinden. Bevorzugte er vorerst eine emailleartige Farbigkeit mit gestricheltem Auftrag der Lichter, so wird er mit seiner fortschreitenden Kunst immer toniger. Er hellt seinen Kolorismus auf, läßt ihn blond erscheinen, liebt vorerst bräunlichen, dann mehr grauen Hintergrund. Sein Format dehnt sich mehr aus und seine Striche werden breiter, oft wirkt der Untergrund nur wie hingetuscht, er berührt die Leinwand wie mit Liebkosungen des Pinsels. Unser Gemälde zeigt auch den guten Menschenbeobachter, dessen Neigung allerdings gleichmäßig die eine niedere Sorte bevorzugt. Wie bei den Ostade und Teniers läßt sich auch bei Brouwer von einem Modelltyp sprechen. Er ist nicht wie Hogarth ein Schilderer der Laster, ein fabelhafter Physiognomiekenner und unerbittlicher Satiriker. Er hat eine Spezialität des Lasters, die Volksliederlichkeit, zum Thema gewählt, auf diese plumpen und zuweilen amüsanten Gesichter ist er eingeschworen, und er malt sie mehr als der Humorist. Innerhalb seines engen Bezirks war er jedenfalls ein wahrer Sittenschilderer und ein ganzer Maler.



Adriaen Brouwer / Raufende Bauern

Gemälde-Galerie, Dresden

„Ostade im Atelier" 

von Adriaen van Ostade (1610–1685)

Gemälde-Galerie, Dresden.

Adriaen van Ostade ragt als eine der Leuchten der Franz Hals-Schule hervor. Wir besitzen von ihm keine lebenatmenden Regenten und Doelenstücke, er brauchte das Kleinformat für seine Schöpfungen. Nicht die meterlange Leinwand, sondern fast ausschließlich das Eichenholzbrett wurde für die Unterlage seiner Darstellungen gewählt. Von den vielfachen Anregungen, die Hals gab, griff er die Volkssitten-Schilderung am energischsten auf. Wie Brouwer lockte ihn die untere Schicht, nicht der Vagabund und Zigeuner, aber der Bauer. Und Ostade malte uns kein Bauerntum, wie es die Millet und Liebermann lieben, nicht den arbeitenden Landmann, dem das harte Ringen mit der Scholle mit einer gewissen Aureole umwebt. Er sucht die Libertinage in dieser Volksklasse auf, das Zechen, Spielen, Raufen, ihre brutale Vergnügsamkeit bei Tanz, Musik und Liebe. Das was die ästhetischen Instinkte abstößt, hat Ostade mit Vorliebe behandelt, wir begreifen König Ludwig XIV, der solche „Bauernlümmel"-Malerei an seinen Schloßwänden nicht dulden wollte. Aber diese Proleten-Kunst hat sich dennoch als Leckerbissen der Kunsttafel erwiesen, die vornehmsten Galerien der Welt, die vornehmsten Sammler haben ihren Besitz mit Gold aufgewogen. Grade diese Bilder liefern den schlagenden Beweis für den Goethe-Rat an die Künstler: „Das Was bedenke, mehr das Wie". Denn das Wie, die Ausführungsart ist Ostades großer Ruhm. Seine Farben, seine Zeichnung, seine Lichtführung sind die Genüsse für das Kennerauge. Er malt keine Bauern mit romantischer Verklärung, keine schönen Landleute wie Robert und Knaus, sieht in ihnen nicht den klassischen Typ wie Meunier. Seine Wirtshausstammgäste sind plump, kurzbeinig, langnasig, wirklich häßliche Kerle, die sich in natürlicher Schwergliedrigkeit bewegen. Aber wie glaubhaft fallen sie auf ihre Mahlzeiten ein, prügeln sie sich kurz und klein, paffen sie aus ihren Tonpfeifen, spielen sie Karten und Kegel, und wie animalisch gehen sie in Liebesdingen vor. Hätte er das alles nicht in so entzückender Art gemalt, nicht soviel persönlichen Geschmack dabei bewiesen, man hätte auf das Wesen des Künstlers traurige Rückschlüsse machen müssen. Wir dürfen auch nicht vergessen, daß das Haarlem seiner Tage, in dem er 1610 geboren wurde und bis 1685 lebte, ein Holländertum von besonderer Charakterfestigkeit und Derbheit darstellte. Hier war eines der wichtigen Bollwerke im Freiheitskampf gegen spanische Fremdherrschaft, hier hatte das Volk fest zusammengestanden, um altgeheiligte Rechte zu wahren. Die Standesunterschiede hatten sich verwischt, und jeder sagte seine Meinung freier, ungenierter heraus. Hier empfand man die Bauernatmosphäre mit geringerer Zimperlichkeit. Was die klassische Renaissancekunst aristokratisch verachtete, entsprach hier der Neigung zur Gleichheit und Brüderlichkeit. Künstlerisch hatte Franz Hals dieser Enklave einen Königsstempel aufgeprägt, und die Meister, die in seinem Geist schufen, waren trotz naturalistischen Geschmacks voll verfeinertsten Schönheitsgefühls.

Ostade erweiterte nach und nach durch sein langes Leben seinen Stoffkreis. Neben den Bauern tritt der Bürger. Der Schulmeister beginnt neben dem Wandermusikanten und dem Säufer eine Rolle zu spielen, einzelne Typen wie der Bäcker, der Fischhändler, der Kaufmann, der Arzt werden in subtilster Schilderung des Halbbildnisses gegeben.

Aus der Bauernhütte und der Branntweinstube zieht er in das schönheitsgehobene Bürger-Interieur ein, das Atelier, das Wohnzimmer werden zum Schauplatz seiner Beobachtungen. Um köstliche Kostüme hat Ostade sich wenig gekümmert. Er findet Malerisches genug im Bauernkittel und schwingt sich nur selten zu würdiger Bürgertracht auf. Breite weiße Halskragen auf schwarzen Kleidern finden sich, und nur ganz ausnahmsweise ein Pelz oder ein glänzender Seidenstoff.

Der Kolorismus des Künstlers hat verschiedene Phasen durchgemacht. Im allgemeinen ist er ganz der Holländer, der das Gegensätzliche weich ausgleicht und trotz aller inhaltlichen Lustigkeit und Knorrigkeit eine vornehme Gesamttönung will. Auch er meidet die Herrschaft der Lokalfarben, die dem Geschmack seiner Kollegen entsprachen. In den Jugendarbeiten ist ihm vorerst das Detail wichtig, er liebt es seinen Fleiß zur Schau zu stellen und alles in einem kühlen, bläulichen Ton zu baden. Später kennzeichnet sich Rembrandts überwältigender Einfluß in wärmerer Gesamthaltung, einem bräunlichen Ton. Dann ergreift auch ihn die Magie des Lichtes, wie es in die geschlossenen Räume durch eine Einzelstelle oder aus mehreren Punkten einströmt, oder die Landschaft durchflutet, und innen und außen vielfältig aufeinander wirkt. Er versucht auch die Nachtstücke in Honthorst Art und wird mehr und mehr ein Eigener. Grün und Hellrot werden seine erklärten Lieblingsfarben, und unter Beibehaltung erworbener Feinheiten läßt er sie schließlich aus einer etwas kühleren Tonstimmung herausleuchten. Auch Ostade zollt der Zeitmode seinen Zoll und malte später viel in der glatten Vortragsweise holländischer Kabinettmaler. Unverkennbar ist seine Pinselhandschrift wie seine Radierer- und Zeichnerhand stets durch ihre geistreiche Leichtigkeit, man fühlt den Maler, der ohne Mühe sagen konnte, wes ihm der Sinn voll war.

Über Adriaen von Ostades Leben waren vielerlei Märchen verbreitet. Jetzt hat die Forschung klargestellt, daß er aus einer Weberfamilie stammte, die nach dem Dorf Ostade ihren Familiennamen annahm. Als Lehrling arbeitete er gleichzeitig mit Brouwer in der Schule des Franz Hals, und dieser Studiengenosse hat seine Technik ganz besonders beeinflußt. So wüst es auf Ostades Bildern zugeht, so geordnet soll er als Bürger gelebt haben. Schon in den zwanziger Jahren gehörte er der Lukas-Gilde und der Bogenschützen-Gesellschaft an, lebte zweimal in glücklicher Ehe und hatte viele Auftraggeber. Man stellte ihn schließlich als Dekan an die Spitze der Malerzunft, und ein paar Bilder aus dieser Zeit lassen Einblicke in die Wohlbehäbigkeit seiner Lebensführung tun.

Unser wundervolles Gemälde der Dresdener Galerie zeigt ihn in seinem geräumigen von feinstem Gelblicht durchfluteten Atelier vor der Staffelei. Voller Diskretion leuchtet das Rot seiner Mütze und das Graugrün des Kittels aus dem goldigen Tongefüge, und nichts genießt sich köstlicher als ein Studium all des sanft aufgehellten Beiwerks und der zarten Schatten. Hier sehen wir Ostade den Arbeiter, aber der Ostade mit echtem Kavalier-Anstrich ist auf dem berühmten Haager „Heiratsantrag" zu schauen.

Wenige Wochen nach des Meisters Tode fand sich in der Haarlemer Zeitung die Anzeige: „Am 3. Juli und den folgenden Tagen sollen in Haarlem alle Kunstgegenstände, die zur Hinterlassenschaft Adriaens van Ostade gehören, verkauft werden. Sie umfassen mehr als zweihundert Bilder von seiner Hand und eine große Zahl anderer von verschiedenen Meistern, alle seine gestochenen Platten (Kupfer) sowie eine große Zahl von Stichen, Zeichnungen usw., sowohl von ihm wie von anderen Meistern, was in den Anschlagzetteln besonders erwähnt ist." Seine einzige Tochter Maria Johanna, die Frau eines Arztes, war seine Universalerbin, und wir dürfen schließen, daß der alte Ostade mit zeitlichen Gütern gesegnet war.



Adriaen van Ostade / Ostade im Atelier
Gemälde-Galerie, Dresden

„Die Liebeskranke" 

von Jan Steen (1626–1679)

Rijks-Museum, Amsterdam.

In Steens Kunst lernen wir holländisches Bürger- und Volksleben wirklich kennen. Es wird uns klar, daß dieser Maler Volkstümlichkeit genossen haben muß, denn vor ihm bewegten sich die einfachsten Leute natürlich wie die Hochgebildeten. Am Anfang des Jahrzehnts von 1661 bis 1671, in dem er seine Meisterwerke schuf, steht das vielbewunderte „Menagerie"-Gemälde der Haager Galerie. Vor ihm hatte er bäuerliche Hochzeitsfeste mit allen Konsequenzen freigelassenen Animalismus geschildert, auf dieser edlen Schöpfung erkennen wir ihn als den Besucher der vornehmen Wohnstätten. Offenbar hatte er für diese Arbeit bei irgend einem Großgrundbesitzer verkehrt, und der Einblick in das Getriebe des Gutshofes hatte ihn bildnerisch inspiriert. Vorerst war ihm die schöne Szenerie selbst, der Hühnerhof mit seinem alten Baumbestand, den Teichen, dem stattlichen Torbogen, der den Durchblick auf das Schloß und ein wundervolles Stück holländischer Grachtenwelt freigab, lockend gewesen. Dann hatte die Farbenpracht eines fürstlichen Geflügelbestandes, der Pfauen, Puten, Tauben, Hühner, Enten, sein Malerauge berauscht, und da Steen, um Funken zu fangen, vor allem den Menschen brauchte, war sein Gemälde beschlossen, als er das holdeste Gutskind bei der Fütterung belauschte. Schauen wir diese Kleine gründlich an, so kommt uns die Erinnerung an das Kölner Madönnchen mit der Bohnenblüte oder an des Velasquez wundervoll kindliche Infantin Margerita. Der Naturalismus des Steen trägt hier eine idealistische Gloriole, es gibt soviel des künstlerisch Exquisiten zu genießen. Auf solche Leistung folgten dann schnell die Bilder, die des Malers Volltemperament gepackt hatten. Volksfeste und Familienlustbarkeiten voller Ausgelassenheit und derber Tollheit. Und sie offenbaren sicher den eigentlichen Jan Steen, den Malerkönig. Er hatte bei aller stürmischen Sinnenlust aber stets aristokratische Bedürfnisse. Schallt es uns noch von dem Lärm des Prinzentages, der Niklas-, Bohnen- und Dreikönigfeste in den Ohren, dann malt er auch plötzlich eine Serenade. Katzenmusik wird hier nur aufgeführt, aber es ist eine zauberische Mondnacht, und die Herren und die Lautenspielerin in ihrer Mitte sehen aus wie spanische Edelleute. Den gleichen Aristokratismus äußert er auf einem späteren Werke, dem „Heiratskontrakt" des Braunschweiger Museums. Hier finden wir die hochgestimmten, etwas theatralisch gestikulierenden Gestalten, die in die Nachbarschaft florentinischer Renaissancemenschen passen. Wir finden die reingezeichneten Ovale der Köpfe, die den Luini und Leonardo Ehre gemacht hätten. Geht doch durch die Kunst des Jan Steen überhaupt ein Frauentyp von besonderer Verfeinerung, den die erste Frau des Malers auch oft genug in seinen Werken sichtbar macht. Er hat sich nicht gescheut, auch sie als den derben Genußmenschen, vor allem als die arge Trinkerin zu spiegeln, aber ihr Typ bewahrt sie vor dem durchaus Vulgären, wie es die holländischen Malersgattinnen zuweilen zum Ausdruck bringen.

Frauen feinerer Art erscheinen meist auf den Gemälden, in denen der Arzt

eine Rolle spielt. Jan Steen war aus Leydener Tagen den Anblick würdiger Gelehrten gewöhnt, und sie sind ihm verschiedentlich Modelle gewesen. Gründete schon Rembrandt seinen Ruhm auf das geniale Bild, dessen Mittelpunkt der gefeierte Anatom Doktor Tulp ist, so vertreten auch manche Ärzte Steens ihren Stand in sehr vornehmer Weise. Ihnen gegenüber ließ ihn seine satirisch-humoristische Ader durchaus im Stich, er faßte diese Herren nicht nur als ernste Berufsleute, sondern auch als Freund der Familie und etwas als Arzt der Seele auf. Seinen Spott tragen meist die Patienten, die schönen Frauen. Sie sind immer die malades imaginaires, sie fiebern wegen unbefriedigter Liebesgefühle, und ihr Doktor weiß sie mit verstehender Zartheit zu behandeln. Steen sieht den Arzt nicht im Lichte des Hogarth, dessen collegium medicum nur eine Gesellschaft dickschädeliger Hohlköpfe aufweist, er malt nicht die selbstgefälligen Würdenträger des Kornelis Troost.

Unser Gemälde des Amsterdamer Reichsmuseums ist ein besonders feines Werk aus diesem Stoffgebiet. Die Liebeskranke ist offenbar eine Tochter des feinen Bürgerhauses. Darauf läßt ihre Kleidung, die prächtige silbergraue, mit weißem Pelz besetzte Atlasjacke und der goldgelbe Atlasrock schließen. Auch dieser Doktor, dem spanisches Grandentum anhaftet, paßt nur für vornehmere Kundschaft. Sein schwarzer Samtanzug und der tiefbronzene Mantel entsprechen dem Ernst der Situation. Aber sein prüfendes Antlitz sagt, daß er den fiebrischen Zustand der Patientin durchschaut, und daß auf seine Diagnose das holländische Sprüchlein folgen muß:

„Hier hilft kein Doktortrank,
Sie ist an Liebe krank."

Welch reiches Farbenorchester entfaltet der Maler, um dieses Sittenbild wirksam zu machen. Wie glüht das Rot des Sessels, leuchten die bunten Töne der orientalischen Tischdecke zwischen dem Paar hervor. Wie wundervoll weich und ruhevoll umschmiegt das bräunliche Dunkel des Raumes den ganzen Vorgang. Und wie ist bis in das kleinste Beiwerk auf dem Fußboden und an der Wand alles sorgfältig wiedergegeben.

Solche Szenen hat Steen sich öfter schwieriger gestaltet, indem er auch noch die Mutter, die Dienerin und andere Familienmitglieder mitaufnahm. Grade bei diesen Vorwürfen wird uns auch des Malers Zugehörigkeit zu einer höheren Gesellschaftssphäre klar, denn er läßt uns Einblicke in prachtvoll ausgestattete, zuweilen echt künstlerisch gehobene Wohnräume tun. Da gibt es nicht nur die köstlichen Toilettenstoffe der Patientinnen, verzärtelte Schoßhündchen auf samtenen Kissen, sondern auch Marmorkamine, schöne Supraporten, goldumrahmte Ölgemälde, Luxusbetten und Prunkmöbel. Da gibt es exquisite Stilleben aus wählerischem Hausrat und Durchblicke in zartbelichtete Nebenräume, aber das Beste, das Echt-Steensche bleiben immer die Menschen, an denen sich der seelenlesende Maler in jedem Fall glänzend bewährt. Hier handelt es sich nicht um das Laut-Dramatische, das er so gern bevorzugt, sondern um das Erratenkönnen des Physiognomikers bei den drames intimes. Innerhalb einer solchen Serie erstaunen die subtilen Steigerungen des Ausdruckes, die feinen Varianten des gleichen Grundthemas.



Jan Steen / Die Liebeskranke

Rijks-Museum, Amsterdam

„Das Bohnenfest"

von Jan Steen (1626–1679)

Gemälde-Galerie, Cassel

Jan Steen kommt uns in die Erinnerung, wenn wir Darstellungen von tollen Festen und sorgloser Liederlichkeit begegnen. Mit seinem Namen verknüpft sich der Begriff des Temperaments, derjenigen Seite seiner holländischen Volksgenossen, die ihre Kunst nicht allzu häufig spiegelt. Charakterzüge der romanischen Rasse deckt er im nordischen Germanentum auf, und er vollzieht dies mit so vieler Grazie und satirischer Laune, daß wir zum mindesten auf einen rechten Weltenbummler durch südliche Gegenden raten. Aber die Lebensgeschichte des Malers enthüllt uns den echten seßhaften Holländer. Wir hören nichts bei ihm von den weiten Reisen der Rubens, Tizian, Terborch und van Dyck. In Holland, in Leyden, ist Jan Steen 1626 geboren. Seine Familie gehörte dort den altansässigen, begüterten Kaufmannskreisen an. Er besuchte die heimische Universität, heiratete im Haag Margarete van Goyen, die Tochter seines Lehrers, des berühmten Malers. In Haarlem ging sein Gestirn ruhmvoll auf, und dann zog er nach Leyden zurück und trieb Wirtshausbesitz neben dem Malertum. Er geriet in Schulden, wurde Witwer und freite wieder eine Holländerin, und in Leyden ist er in dem vom Vater ererbten Haus als Gastwirt und Maler 1679 gestorben. Schollenverwachsen wie kaum ein zweiter Künstler war dieser unholländisch raschblütige Holländer.

Er hatte die seltene Begabung, das volle Leben selbst veranschaulichen zu können. Wenn Terborchs fürsorglicher Vater dem Sohn im Brief rät, besonders fleißig große, bewegte Gruppen zu zeichnen, kam dieser doch nicht über die Duos und Trios hinaus. Das Genie für die Gruppendarstellung war ihm nicht gegeben. Aber Steen war das Vielfigurige das Natürliche. Sein Pinsel tanzte, wenn es galt Hochzeitsgesellschaften, Volksfeste, Schlägereien, Familienfeiertage und öffentliche Szenen wiederzugeben. Lachende, ausgelassene, über die Grenze des Erlaubten hinaus tolle Menschen schilderte er mit Leidenschaft. Er ist in die schlecht beleumundeten Häuser, in die Kneipen und auf den Jahrmarkt gegangen, um rechte Typen zu beobachten, aber auch der eigene, kinderreiche Familienkreis war ein bevorzugter Schauplatz für seine Studien, und ebenso hat sein Malerauge im luxusgehobenen Patrizierheim mit seinen vornehmen Bewohnern reiche Stoffe ausgewählt. Wir sehen es allen seinen ganz natürlich zusammengehaltenen Gruppen an, mit welcher Leichtigkeit sie in den Wohnraum oder die Landschaft hineinkomponiert wurden. Ohne jede Effekthascherei wird überall das zufällig einfallende Licht glänzend verwendet, alles Beiwerk war selbstverständlich vorhanden. So wundervolle einzelne Stilleben sich ergeben, erscheint doch nichts von einem geschickten Bildregisseur arrangiert. Und Steen ist der hervorragende Physiognomiker unter den Holländern. Er weiß ein weit reicheres Register des Ausdrucks erscheinen zu lassen als die Ostade und Terborch, die Mieris und Dou. Zuweilen erinnert er an Hogarth, wenn er mit Unerbittlichkeit die Typen malt, die sein Volk in seinen unedleren Instinkten charakterisieren sollen.

Nur hat er keine grausame und zynische Ader, er ist satirisch in aller Gutmütigkeit, und er moralisiert nur selten. Wie gut er über sich selbst zu lachen versteht, geht aus der Tatsache hervor, daß er persönlich oft genug in den tollsten Szenen seiner Darstellung mitfiguriert. Er verspottet sich wie einen Falstaff, und seine Übermütigkeit hat etwas Fortreißendes. Richtig zürnen können wir diesem herzlich Lustigen nicht, wenn es auch oft genug erscheinen will, als seien diese Bilder wirklich die Beichte eines unverzeihlich lockeren Lebenswandels. Dann blieb dieser Bruder Liederlich jedenfalls als Künstler sehr ernst, denn er kennt bei der Arbeit kein Lotterwesen, nur intensive Hingabe an den Stoff und den Einsatz höchsten Feinsinns. Treffend sagt einer seiner feinsten Interpreten von ihm: „Er umfaßt das ganze Gebiet des Komischen seiner Zeit vom Derb-Gemeinen, Unflätigen, Karikierten durch alle Weisen der Jovialität und Freude, des Jubels und Trubels in Zucht und Unzucht bis zum wild Bakchischen holländischen Stils und zur schneidendsten Satire mit dämonisch-genialer Kraft . . . . Er umfaßt den menschlichen Ausdruck vom Gemeinsten, Verzerrten, Dämonischen bis zum Kindlich-Naiven und Edlen. Er kann so fein und zart sein, und unwillkürlich selbst gestaltet er oft Nobles, wie sehr er das Unbändige liebt und am Fratzenhaften sich ergötzt."

Vielfach hat der Künstler die eigene Familie porträtiert, das heißt nicht als feierlich gestellte Modelle, sondern so wie sie sich im echten Leben darstellt. Im „Sankt Niklasfest" tun wir einen Einblick in die Bescherung der Kleinen zu Ehren des Heiligen, den man in Deutschland und der Schweiz wie in den Niederlanden feierte. Der reizende Jüngste, der Liebling Aller, ist der Mittelpunkt. Er wurde mit Schätzen beladen und will sie strahlend in Sicherheit bringen. Ein großer Junge hat die Frohnatur der Eltern nicht geerbt. Er heult über die Rute, die ihm eine Schwester spendete, und an diesen tragikomischen Vorgängen in der Kinderwelt beteiligt sich die gesamte Familie. Unsere Abbildung, das „Bohnenfest" der Casseler Gemälde-Galerie, schildert die Steens am Volksfeiertag des 6. Dezembers. Wer an diesem Tage die Bohne im Kuchen fand, wird als Bohnenkönig gefeiert. Hier hat der Zufall den Kleinsten zum Helden des Festes erhöht. Er trägt die papierene Krone, ist auf eine Anrichte gestellt worden und muß sein Weinglas leeren. Da sitzt die bereits etwas feuchtfröhliche Mutter, deren reizende Person auf anderen Bildern ihres Gatten weit vorteilhafter zur Geltung kommt. Sie freut sich ihres tapfer zechenden Kleinen, dieses echten Holländers. Köstlich amüsiert sich auch ihr Ältester, der den gekrönten Bruder am Röcklein zupft. Hier fehlt Jan Steen selbst, aber die Großeltern nehmen behaglich im Mittelgrund die Tafel ein. Mummenschanz gehört zu diesem Nationalfest, und ein paar drollig kostümierte Musikanten sorgen mit ihrer Katzenmusik für allgemeine Lustigkeit. Das Bild ist Wirklichkeitsschilderung bis in die Eierschalen auf dem Parkett, bis auf das große Vogelbauer an der Decke und die ganze vornehme Raumausstattung. Der Kolorismus mit seinen Helligkeiten und Tiefen, dem mehrfach auftretenden Weiß, dem Goldgelb, Olivegrün, Purpurrot und warmem Braun ist lebendig wie das Spiel der Empfindungen auf den Menschengesichtern. Er spiegelt ein heiteres und harmonisches Malergemüt. Steens mißliche Vermögensverhältnisse zwangen ihn zu niedrigen Bildpreisen. Wir wissen, daß viele seiner inhaltreichen, lustigen Schöpfungen durchschnittlich nur zwanzig Gulden kosteten. Heut werden sie mit Gold auf dem Kunstmarkt aufgewogen, und Holland ist stolz auf seinen Steen, dieses gewecktesten Malers, der beinahe ein Komödiendichter ist, wie auf seinen Hals und Rembrandt.



Jan Steen / Das Bohnenfest

Gemälde-Galerie, Cassel

„Reitergefecht vor der brennenden Windmühle"

von Philips Wouwerman (1619–1668)

Gemälde-Galerie, Dresden.

Es war natürlich, daß Holland, das Land der weitgedehnten Triften und des prächtigen Viehstandes, seine Tiermaler hervorbrachte. Auch der realistische Zug seiner Künstlerschaft kam dieser Stoffwahl entgegen, und so begegnen wir ihnen oft genug in freien Landschaftsausschnitten den porträtgetreuen, gesunden Vielhufern. Das ganze Existenzphlegma und Behagen des Volkstums erscheint auch in diesen Modellen gespiegelt, und das berühmte Gemälde der Haager Galerie, der „Junge Stier" des Paul Potter, stellt sich als gleichberechtigter Nationaltyp neben die Hille Bobbe des Franz Hals. Durch Charakteristik, Plastik und Tonschönheit sind auch solche Pinselleistungen zu klassischer Kunst geworden, und wo der Kenner von Kühen und Rindern solche Modelle auf den Gemälden der Kuyp, Berchem und Van de Velde im Sonnenglanz der Marschen oder vor Wolkenhimmeln entdeckt, kann er nicht hastend vorübereilen. Seit diese Gattung der Malerei aus der Wirklichkeit im Holland des siebzehnten Jahrhunderts hervorwuchs, hat sie sich in der Wertschätzung des Publikums behauptet, und unsere Meyerheim, Frenzel und Zügel zählen sicher zu den Künstlern, denen die Käufer nicht mangeln. Dieser holländische Import hat vor allem in England schulbildend gewirkt, die genialen Tiermaler des Inselreiches stehen auf den Schultern ihrer niederländischen Vorbilder.

Aber das Zeitalter des Barock war für die Holländer und Vlamen auch die Epoche endloser Kriegsunruhen. Nicht nur die ausländischen Krieger, die Spanier und Franzosen als Kavaliere hoch zu Roß, auch die heimische Kavallerie, der jagende Trompeterkurier, die Trupps auf der Dorfstraße, die Schlachten und Gefechte und Überfälle in der Nähe der Städte, da wo die einsamen Mühlen und Wirtshäuser ragten, gehörten zu den Erlebnissen der Bürger. Oft genug sahen sie den stolzen Hidalgo mit seinem Mohrendiener vorübertraben, den eiligen Reitersmann wegen eines frischen Hufbeschlags vor der Feldschmiede halten, Zigeunertrupps aufscheuchen, oder den Burschen mit dem Roß in die Schwemme schicken. Sie konnten Zeugen werden von Jagden und Duellen, ihre Saaten wurden von den Heeren zerstampft, der Anblick des Pferdes war ihnen geläufig wie der des Vieh. So bildete sich parallellaufend mit der Malerei der Herden eine Jagd- und Schlachtenmalerei. In Belgien wurde diese Richtung eingeschlagen, Rubens hatte ihr die Wege gewiesen, und die Macht seiner Genialität rief auch auf dieser neuen Domäne eine bedeutsame Gefolgschaft hervor. Die Snyders und Fyt griffen Gewaltiges auf wie Jagden auf wilde Tiere, Löwen, Krokodile, Wölfe und Panther. Titanisches entwickelte sich um einen titanischen Führer. Solche Kühnheit und Wucht lag den Holländern nicht, sie besaßen auch nicht das Übertemperament, das spielend die größten Flächen beherrschte. Ihre Tiermalerei leistete ihr Bestes in ruhevollem Animalismus, und wo ihre Kunst sich in den Dienst des Pferdes stellte, fehlte Dramatik und Feinheit nicht, aber alles war von vornherein für den kleinen Maßstab

angelegt. Neben Rubens ist ihr vorzüglichster Pferdemaler Philips Wouwerman fast ein Miniaturist.

Immerhin haben die Holländer recht Wouwerman zu rühmen, er hat längst internationale Ehren geerntet. Sein Schimmel ist ein ebensolches Wahrzeichen für seine Kunst wie die Hände, die van Dyck malte, oder wie die Atlasmantillas des Savoldo. In der Familie dieses Malers muß das Talent etwas Erbliches gewesen sein, denn wir wissen, daß auch der Vater und ein paar andere nahe Anverwandte sich einen guten Namen als Maler machten. Man hat Wouwerman das einzige Glückskind unter seinen Genossen genannt, denn des Lebens Not ist nicht an ihn herangetreten. 1619 wurde er in Haarlem, in der Stadt des Franz Hals, geboren. Bei seinem Vater hat er studiert und bei Jan Wynants, der ähnlich wie Ruisdael, nur leerer und farbenärmer, komponierte. Schon 1668 starb Wouwerman in seiner Vaterstadt, und sein kostspieliges Begräbnis deutet auf seinen Wohlstand. Sein kurzes Leben muß voll reichster Eindrücke gewesen sein, denn er hatte das Riesendrama des Dreißigjährigen Krieges ganz mit durchlebt. Auch Deutschland hatte er besucht und sich in Hamburg mehrere Wochen aufgehalten, weil er als Neunzehnjähriger mit einer jungen Katholikin dorthin zu Schiff entflohen war und sie gegen den Willen des Vaters heiratete. Aber was der temperamentvolle Meister auch alles trieb und sah, seine Kunst muß ihm seinen eigentlichen Beruf bedeutet haben. Ihr hat er unablässig gedient und fast an tausend figurenreicher Bilder hinterlassen. Besitzt doch unsere Dresdener Galerie allein mehr als sechzig seiner Werke, deren erster Bestand aus den Zeiten des Kurfürsten August stammte, und die unter August dem Starken beträchtlich vermehrt wurden.

Unser Gemälde „Das Reitergefecht vor der brennenden Windmühle" gehört zu dieser Sammlung. Es ist ein besonders charakteristisches Beispiel der Kunst des gefeierten Pferdemalers, denn es faßt in der Höhe und Breite von je wenig mehr als einem halben Meter all seine Fähigkeiten glänzend zusammen. Wir sehen hier den geborenen Dramatiker, der im Gegensatz zu dem Idylliker Potter die große Aktion braucht. Wir sehen den vorzüglichen Kenner des Pferdes, den Freund der pittoresken Kostüme und der leidenschaftlichen Situationen wie den leichthändigen Bildausgestalter und den prachtvollen Koloristen. Etwas Rembrandteskes tritt auf in der dunklen Tönung und in dem Beisatz einer gewissen Phantastik, die die brennende Mühle hervorbringt. Wie geistreich leuchtet aus allem Düster des Abends, der qualmenden Lohe und des Pulverdunstes das Farbenbouquet eines Reiterkostüms und vor allem der Wouwermansche Kernpunkt, der Vollblutschimmel. Auf dieses Weiß zielt er in all seinen Gemälden wie die Primadonna auf ihren höchsten Ton. Ohne den Schimmel erscheint uns keines seiner Bilder ein echter Wouwerman. So klein meist das Format ist, so interessant ist es, des Künstlers Kenntnis der Pferderassen auf ihnen festzustellen. Bevorzugt er erst die schwergliedrigen Vierfüßler wie sie Rubens und Jordaens in Lebensgröße vorführen, so tritt in der Blütezeit seiner Kunst ein weit schlankerer, eleganter und intelligenter Typ auf. Er liebt auch vorerst eine aufgelichtete, duftige Palette und wird in späterer Zeit schwerer, fast dunkel im Ton. Das gilt auch von seinen Markt- undErnteszenen, von den Stallbildern und den Festschilderungen. Ob er mit echt niederländischer Feinpinseligkeit ausführt, oder nur flüchtig andeutet, er bleibt stets ein geschickter Dekorateur und ein aparter Kolorist.

Philips Wouwerman / Reitergefecht vor der brennenden Windmühle

Gemälde-Galerie, Dresden

„Magd, die einer Dame die Schüssel reicht"

von Gerard Terborch (1617–1681)

✧ Gemälde-Galerie, Dresden. ✧

Goethes Rat an die Künstler „Das Was bedenke, mehr das Wie" findet in der holländischen Kunst vor allem seine Bestätigung. Einsam scheint Rembrandt über alle emporzuragen, aber selbst sein Werk erklärt bei eingehender Prüfung seinen mystischen Zauber als nicht aus transzendenten Offenbarungen hervorgegangen. Er war kein epochaler Gedankenbringer. Seine biblischen und die vereinzelten mythologischen Vorwürfe behandelten landläufige Themen, sonst war die Wirklichkeit sein Inspirationsquell, und nur die Macht seiner Gemütskräfte und seine neue Vortragsmethode schufen die niegekannten Bildeindrücke. Und rings um ihn her bei Hals und bei den Sittenmalern schwebt auch nicht der leiseste Hauch des Geheimnisses. Hier lebt kein Zug des Hinauf in die höhere Region wie bei den Italienern, die reine Schönheit leuchtet nicht als Stern über dem Künstlerschaffen. Alles was ist, ist das Malenswerte, dachten diese Meister, greift nur hinein in den Alltag, er wird geweiht durch das Wie eurer Darstellung. So gähnt den Freund der hohen Gefühle hier eine Leere an, er findet das Gleichgültige, das Flache, das Gewöhnliche in seinem Tempelbereich. Und vor Bilderstürmer-Anwandlungen bewahren ihn einzig und allein technische Feinheiten von so großer Köstlichkeit, daß er sich schließlich als den Verehrer des bloßen Wie erkennt.

Die gesamte Kunst des Gerard Terborch ist durch diese Einseitigkeit zur klassischen Malerei gestempelt. Er malte Straßenvolk, das sich den Kopf von Ungeziefer befreit, Kavaliere, die Halbweltlerinnen für ihre Zwecke besuchen, Damen, die wie Gewohnheitszecher trinken, musizierende Menschen, Spieler und Porträts. Niemals entdecken wir etwas von „des Dichters Aug' in holdem Wahnsinn rollend", von der Mission des Schaffenden, und dennoch wird jeder Kenner das Studium eines Terborch als Hochgenuß empfinden.

Betrachten wir unser Gemälde der „Magd, die einer Dame die Schüssel reicht", so würde der Stoff an sich den Ästheten in die Flucht schlagen müssen. Man wäscht sich nicht die Hände in Gesellschaft, ein solcher Intimvorgang gehört durchaus in die Verborgenheit. Aber wie hat hier das Wie der Malerei den Stoff geadelt. Schauen wir uns die Dinge näher an, so scheint es uns sogar, als wollte der Künstler eine Anstandslektion erteilen. Es ist als sage er uns, seht, so läßt sich auch das Allertrivialste, das Unästhetische durch eine vornehme Form salonfähig machen. Der Prozeß des Händereinigens vollzieht sich hier in der gleichen wählerischen Weise wie eine elegante Beschäftigung. Das weiße, goldgestickte Atlaskleid kommt nicht in Betracht. Diese Blondine in diesem Milieu läßt sich auch nur die zarten Hände noch einmal mit warmem Wasser übergießen, sie übertreibt als echte Holländerin die Reinlichkeit. Derselbe Vorwurf hat auch noch ein anderes Mal einen Maler, und zwar den Ästheten pur sang, den Angloitaliener Dante Gabriel Rossetti, zur Gestaltung gereizt. Auch er machte die Prozedur des Händewaschens salonfähig, allerdings ist seine Schöne eine Lucrezia Borgia, und sie reinigt sich, um, wie Lady Macbeth, eine vorangegangene Blutschuld unsichtbar zu machen. Aber in der Noblesse des Heims und allen Bei-

werks gibt Rossetti dem Terborch nichts nach. Er erreicht nur das Wie des alten Holländers nicht, denn je eingehender wir dessen Schöpfung in der Dresdener Galerie studieren, je deutlicher wird die absolute Gleichmäßigkeit der Vollendung in jedem Bildteil. Die Holländer waren die Meister der Stilleben-Malerei, und Terborch hat diese hohe Gabe in seinen Gesellschaftsschilderungen oft genug erwiesen. Hier ist der Tisch mit seiner prächtigen Orientteppich-Decke, dem schwarzgerahmten Spiegel, der Silberdose, dem gelblichen Buch und dem schwarzen Spitzenschal eine köstliche nature morte in sich. Die prächtig getriebenen Metallrahmen der Wandbilder sind so bis ins Feinste durchgeführt, daß das moderne Kunstgewerbe hier nur kopieren brauchte. Wie ist der Atlas der Toilette in seinem Perlmutterschillern echt gegeben, und die zinnernen Waschgefäße belehren von der Schönheit und Solidität damaliger Gebrauchsgegenstände. Haben wir alle diese Einzelheiten genossen, dann erquickt das Farbenkonzert, in dem kein Lokalton grell herauswirkt. Alles, das Weiß und Rot, das Gold und Silber, das Braun und Grau beziehen sich aufeinander, stimmen sich gegenseitig ab und heben sich gegenseitig. Es ist die Meisterschaft des Kolorismus erreicht, über die hinaus nichts in der Kunstgeschichte geschaffen wurde. Als Terborch dieses Gemälde in seiner letzten Lebenszeit entstehen ließ, waren sein Auge und seine Hand zuverlässig geschult.

Der Meister von Deventer, den der Stolz seiner Mitbürger selbst zum Porträtisten des jungen Landesfürsten Wilhelm III von Oranien vorschlug, verriet im Alter keinen Kräfteabfall. Was er damals ausführte, bewegte sich in dem gewohnten Stoffkreis. Eine Fülle seiner Zeichnungen zeigen ihn unentwegt Naturstudien treiben, und vor allem in der Albertina in Wien können wir diese Früchte genießen. Dort befindet sich auch eine 1667 datierte besonders feine Kreidezeichnung von einer sitzenden Dame in Rückenansicht im Atlaskleid, dessen Fältelung höchst subtil behandelt ist. Sie könnte eine Studie unserer händewaschenden Schönen sein, denn wir haben viele Beweise für die sorgfältige Arbeitsweise Terborchs. Die Frauen, die er mit Vorliebe malte, ähneln sich alle sehr. Es sind hochgewachsene und doch volle Blondinen von anmutigen Gesichtszügen, die wenig Innenleben andeuten. Das zarte Rosa ihrer Gesichtsfarbe zeugt für höchste Naturfrische. Sie lieben alle die behagliche Existenz, den geschmackvollen Luxus und scheinen die nordischen Schwestern der Venetianerinnen, die Palma zuweilen anbetete. Manchmal klingt in ihren Stumpfnäschen und den ingénue-Profilen etwas Rokokogeist an, aber diese Holländerinnen sind weit dezenter. Ihre Taillen steigen hoch, wenn sie auch den Wespenstil lieben, und ihre bauschigen Schleppröcke hindern das Ballettrippeln. Oft gefallen sie sich auch in langen pelzbesetzten Samtjacken, die den Hals und die Unterarme freilassen, und die ebenso bequem wie luxuriös erscheinen. All seine Kunst führt Terborch ins Treffen, um kostbare Stoffe glaubhaft wiederzugeben, und in ihren Farbenkombinationen und dem für sie gewählten Hintergrund äußert sich sein malerisches Genie. Als der Künstler in jungen Jahren nach England reiste, schrieb ihm sein treusorgender Vater: „Bewahre die Schönheit und Frische des Kolorits, damit Deine Farbe beim Trocknen harmonisch wird. Dann wirst Du mit Gottes Hilfe viel geliebt werden, wie Du es auch in Haarlem und Amsterdam warst. Was Du in Gottes Namen anfängst, wird Dir in Gottes Namen wohl gelingen, wie früher auch jetzt so.“ Und Terborch hat durch ein langes Künstlerleben fortgeführt, was er jung gewohnt war.



Gerard Terborch / Magd, die einer Dame die Schüssel reicht

Gemälde-Galerie, Dresden

„Die Lautenspielerin"

von Gerard Terborch (1617-1681)

Gemälde-Galerie, Kassel.

Durch die holländische Kunst geht stark der Zug zum Heim. So sehr auch kriegerische und wirtschaftliche Aufgaben das Volk beschäftigten, so überragend die Rolle des Soldaten und Beamten im städtischen Getriebe war, mit aller Sorgfalt wurde die Ausgestaltung der häuslichen vier Wände behandelt. Die Zeitchronik der Malerei läßt uns vielfache Einblicke in das holländische Bürgerintérieur tun, die anspruchsvollem Ästhetensinn nicht mindere Genüsse bereiten als die Zimmer und Säle der Gonzagas und Farnese. Durch das von den Künstlern bevorzugte Kleinformat der Bilder und durch die tonschöne und subtile Ausgestaltung der Einzelheit findet das Intimstudium hier seine besonderen Freuden. Gerard Terborch ist der vornehmste Vertreter dieses Stoffkreises. „Er ward", heißt es von ihm, „der König des Kabinettstückes, der Herrscher im Reich der Gesellschaftszimmer jener Tage. Wo das Atlaskleid, der Degen und der Federhut eine Rolle spielen, da ist seine Welt. Auch die halbe Welt, die zu dieser gehört, nimmt er mit. Weiter nach unten versteigt er sich nur ausnahmsweise." Wir dürfen in dieser Wirklichkeitskunst nichts von dem Mysterium Rembrandts, nichts von dem Volltemperament des Franz Hals suchen. Es gibt keine Erschütterungen und keine Aufregungen bei ihm, Behagen strömt aus, und etwas von holländischem Nationalphlegma teilt sich mit. Die Menschen des Gerard Terborch haben nichts Heldenhaftes, nichts Grüblerisches, nichts Geistsprühendes, nichts Durchseeltes, das Gleichmaß des Alltags ist ihr Lebenselement. Selbst wenn es den Maler zuweilen mit höherem Ehrgeiz spornte, und er seine Modelle mit bedeutsamen Momenten der heimischen Politik in Beziehung setzte, weht nicht der starke Odem der Welthistorie, wie ihn die Rubens oder Velasquez einströmen ließen. Terborch verewigte den wichtigen Separatfrieden zu Münster, der am Schluß des Dreißigjährigen Krieges die Unabhängigkeit der Vereinigten Provinzen von Spanien besiegelte. Es ist ein Meisterwerk feiner Charakterschilderung und malerischer Harmonie innerhalb eines winzigen Rahmens, der eigentlich nur eine größere Miniatur umschließt, aber trotz aller Würde und Feierlichkeit der Herren im Mantel mit breiten Umschlagkragen fehlt jegliches Pathos. Wir entzücken uns angesichts dieser kleinen Perle in der Londoner National-Galerie, aber solche Geschichtsmalerei in einer Nußschale behauptet doch nur als eine künstlerische Seltsamkeit ihren Platz. Im Werk des Malers ist sie es jedenfalls, denn der Salon mit den wählerisch gekleideten Damen und Kavalieren ist seine wahre Domäne. Zuweilen hat es ihn auch auf die Straße gelockt, und seine Wirklichkeits-Instinkte suchten Nahrung beim Volk. Dann ist auch Terborch ein krasser Naturalist geworden, aber solche Äußerungen seines Pinsels sind nur ganz gering an Zahl gegenüber seiner Salonschilderung. Das gleiche Wesen des Malers spiegelt sich in all seinen Porträts, er liebt das Ruhevolle. Elegant sieht er selbst aus im Mäntelchen aus starrer Seide mit Spitzenkragen und Schnallenschuhen in langwallender Perücke, aber seine Augen blicken in humoristischer Gutmütigkeit aus dem breitwangigen Antlitz. Luxusliebe verrät die Toilette seiner Gattin Gertruida Matthyssen, aber sonst sagt ihr Bildnis nichts aus von innerlichen Regungen. „Es ist so leer in diesen hellen Tiefen", und dennoch begreifen wir es durchaus, daß die koloristisch so köstlichen,

zeichnerisch so vollendeten Kleinwerke des Künstlers in den ersten Galerien der Welt als Bijous gelten.

Sichere Kunde über Gerard Terborchs Leben ist uns erst durch neuere Forschungen des großen holländischen Kunstgelehrten Bredius geworden. Aus dem Privatbesitz eines der letzten Nachkommen der Terborch-Familie hat er die Dokumente ans Licht gezogen, die von der Schwester des Künstlers, der Gesina Terborch, gesammelt, wie ein Schatz von Hand zu Hand der Erben gegangen waren. Es steht jetzt fest, daß unser Maler von 1617 bis 1681 gelebt hat. Er wurde in Zwolle als der Sohn eines kunstbegabten, hochangesehenen Steuereinnehmers geboren. Früh erstaunte er durch sicheres Abzeichnen seiner Umwelt, machte auch mit dem Stift Exkurse in das Bereich der Phantasie, aber er stand im Wirklichen am sichersten. In Haarlem studierte er bei Peter Molyn, der als Landschafter besonders bewundert wurde, und nahm die Kunstsphäre des Franz Hals-Kreises in sich auf. Wir wissen, daß er dann in England weilte, in Münster mitten im Zentrum der Zeitereignisse Porträts malte, Spanien besuchte, dort am Hofe Philipp IV geadelt wurde, und sein Leben in der Heimat, in der Stadt Deventer, bei immer gesteigerter Tätigkeit und Hochschätzung seiner Mitbürger beschloß.

Als Maler lernte er von den Besten seiner Zeit, den Hals, Tizian, van Dyck, Velasquez und bildete doch ganz seinen eigenen Stil. Sicheres, geistreiches Zeichnen war ihm angeboren, und die vielen Blätter von seiner Hand entzücken ebenso durch Präzision wie durch Lockerheit, durch eingehende Exaktheit wie durch impressionistische Verve. Vorerst kultivierte auch er einen grauen Gesamtton bei frischem Farbenauftrag. In den fünfziger Jahren nennt Bode „körnige Behandlung im Licht und in der Farbengebung, in welcher ein energisches Zitronengelb im vollsten Licht neben einem kräftigen Braunrot oder einem tiefen Scharlachrot vorherrschen" seine Eigentümlichkeit. Von der Weiterentwickelung seiner Technik während seiner beiden letzten Lebensjahrzehnte sagt derselbe Kenner: „Sollen wir mehr seine eminente koloristische Begabung oder sein außerordentliches Können und sein weises Maßhalten bewundern? Völlig exakt in der Zeichnung, in der Durchführung von einer an Leonardo da Vinci erinnernden Verleugnung der Mache, reich und höchst originell in der Färbung, in der Darstellung der Stoffe der unübertroffene Meister, und dabei doch stets harmonisch und fein im Ton, die meisterliche Karnation bestimmend für die mannigfache, höchst schwierige Farbenzusammenstellung in den glänzenden, an sich oft unmalerischen Stoffen, tadellos in jeder Beziehung, und doch stets anziehend, originell, pikant."

Unser Gemälde „Die Lautenspielerin" in der Kasseler Galerie vereinigt alle diese Vorzüge. Terborch ließ es in der Zeit seiner Reife entstehen, als er sich nach Studien in vieler Herren Länder in Deventer verheiratet hatte. Es verrät uns den Künstler als Musikfreund, und eine ganze Reihe verwandter Vorwürfe aus diesen Jahren bestätigt die Annahme. Herren und Damen als Solisten, Duettisten, im Trio treten damals vor uns auf, die Laute wird gestimmt, aus Gesangbüchern gesungen, Violoncello gespielt. Zuweilen wird das Studium selbst mit dem Lehrer geschildert, zuweilen glauben wir dem Wohllaut eines Konzertvortrags zu lauschen. Die üppige Blondine kennen wir aus der Kunst des Meisters, sie begegnet uns auf verschiedenen Bildern. Nirgends ist ihre Formgebung zu so schwungvollem Linienrhythmus verwertet, und nirgends erscheint sie von edlerem Kolorismus umgeben. Zu dem Goldgelb und Weiß ihrer kostbaren Toilette steht die scharlachrote Haarschleife wundervoll, und ein bräunlicher Hintergrund umfaßt diese Melodik mit tiefharmonischer Begleitstimme.



Gerard Terborch / Die Lautenspielerin

Gemälde-Galerie, Kassel

„Die Verstoßung der Hagar"

von Adriaen van der Werff (1659-1722)

Gemälde-Galerie, Dresden.

Es gibt eine Verstoßung der Hagar von Jan Steen und dasselbe Thema von Adriaen van der Werff behandelt. Bei Steen ist der Abraham ein untersetzter Holländer und die Hagar eine derbe Bauernmagd, Sarah sitzt als heimtückische Alte im Hintergrund und sucht auf ihres Jungen Kopf Ungeziefer, aber das rebenumsponnene Haus und die freie Landschaft sind von anheimelnder Traulichkeit. Bei van der Werff sieht die Hagar wie eine Olympierin aus, und ihr Söhnchen posiert wie beim Bühnenabgang auf der Comédie Française. Abraham und Sarah scheinen sich aus Raffaels Bildern hierher verirrt zu haben, und das düstre Wüstenland mit seinem Wolkenhorizont erinnert an eine heroische Naturphantasie des Carracci. Jan Steen war reichlich drei Jahrzehnte älter als van der Werff, – so hatte sich in dieser Zeitspanne das Wesen der holländischen Malerei verändert. Aus dem Realismus sind wir hinüber geglitten in akademischen Idealismus; als Steen malte, war es das Holland des freien Bürgersinns, bei van der Werff das Holland der aristokratischen Verweichlichung. Mußte doch auch der große Rembrandt schwer unter dieser Geschmacksumbildung leiden. Von seinem Kapitol war der Tarpejische Felsen nicht weit, und statt der glühend bewundernden Kritiken hörte er in seinen Altersjahren von den Farben, die wie Schmutz von der Leinwand trieften, und von den „Düsternis Eulen" seines clair-obscur.

Ein Künstler vor allen, der Lütticher Gérard de Laraisse, den man den niederländischen Poussin nannte, vertrat die neue Richtung mit dem Einsatz seiner ganzen Persönlichkeit. Laraisse war ein Schönheitsanbeter im Sinne der Renaissancemeister. Er fühlte den Zug in die höhere Region, sehnte sich fort von all dem Vielzuirdischen, das seit den Hals und Rembrandt und ihrer holländischen Gefolgschaft tief in die Niederungen des Alltags geführt hatte. Mit intensiver Bestimmtheit wies er auf die Antike zurück, auf die veredelte Form, auf den würdevollen Inhalt. Das bloße Naturstudium klagte er an als die Instinkte vergröbernd, er wollte nicht das Wahllose, das die Kunst mit Häßlichkeit überschwemmt hatte, er verlangte den Klassizismus, der allem Stürmer- und Drängerwesen ein Ende bereiten sollte. Im Grunde richteten sich seine schärfsten Pfeile gegen Rembrandt, die uralte Fehde zwischen Klassizismus und Naturalismus begann heiß zu wogen wie der Kampf zwischen den Göttern und Giganten. Und auf lange Zeit hinaus sollte der Altar der Galathea wieder im Kunstbereich errichtet stehen.

Adriaen van der Werff bekannte sich als einer der ersten und treuesten Pfadfolger des Laraisse. Das Akademische wurde sein Hochziel, nicht mehr von der Straße, sondern unter den vornehm-schönsten Menschenexemplaren und von den antiken Statuen suchte er sich seine Modelle. Ihn entzückte nicht das Malerische an sich, sondern das Würdigste, die Ethik hatte mit dem Auge zugleich ihre Stimme abzugeben. Die Stellung eines Kunstpatriziers nahm van der Werff mit Selbstgefühl ein, und die Rembrandt, Brouwer, Ostade wie die anderen galten ihm als

die Geschmacksproleten. Tatsächlich gibt es keine vulgär aussehenden Menschen in seiner Gestaltenwelt, keine tollenden Bauern und zechenden Weiber, kein Naturburschentum irgend welcher Art. Er spiegelt durchaus die Bildungssphäre, die Herren und Damen, die für den Salon geschmückt und gestimmt sind. Hofluft durchdringt seine Kunst, und wenn wir seine Gemälde vor allem in Dresden und München studieren, erscheint es nur natürlich, daß dieser Niederländer Hofmaler, und zwar der des Kurfürsten Johann Wilhelm von der Pfalz war. Er malte wie ein echter poet laureate des Pinsels. Gekünstelte Anmut und eleganter Ausputz bei kühlem Seelenleben charakterisiert die meisten seiner Gestalten, gleichviel ob es ihm beliebte biblische Gestalten, griechische Gottheiten, Madonnen, Magdalenen, Porträts oder irgend welche historische Helden zu Vorwürfen zu wählen. Er wird der Vertreter einer Kunst, die vor allem auf französischem Boden üppig fortgedeiht.

Über Adriaen van der Werffs Leben schwebt der Stern des Erfolgs. Er leuchtet diesem Künstler so treu, daß er dem eingeborenen Talent ohne Wanken folgt und ihm bis in die letzte Konsequenz seine Ausbildung gewähren kann. Er beginnt ihm auch so rechtzeitig zu strahlen, daß er niemals einen Traum wie Raffaels Ritter am Scheidewege geträumt haben kann.

1659 wird unser Künstler bei Rotterdam als Sohn eines begüterten Mühlenbesitzers geboren. Er überrascht so früh durch gutes Zeichnen, daß sein Weg gegeben scheint. Aber die Eltern schwanken, bis ein befreundeter Prediger den Malerberuf für entsprechender als den des Müllers oder Predigers erklärt. Bei Eglon van der Neer, dem Sohn des feinen Mondscheinlandschafters lernt er, und als sein Lehrer ihm für ein Porträt neun Dukaten zahlt, schwinden des Vaters Zweifel an seines Sohnes Malerberuf. Die Besten preisen seine Arbeiten, und der junge Künstler kommt mit feinen Kennern in Berührung, vor allem mit dem großen Sammler Flink, bei dem er vor dessen echten Raffaels seinen Führer zum Ideal entdeckt und nie wieder losläßt. In diesem Vorsatz bestärkt ihn Laraisse, und auf Werke in diesem Geist wird Kurfürst Johann Wilhelm aufmerksam. Er hat den Maler nach seinem Geschmack gefunden und bietet ihm 4000 Gulden Jahrgehalt mit dem Titel des Hofmalers. Die Auszeichnungen des Gönners steigern sich zu wahrhaft mäzenatischer Höhe, bis zur Verleihung des Adelsprädikates, und seitdem zeichnet nur noch der „Chevalier van der Werff". Er wächst bis an sein Lebensende auch in der Wertschätzung seiner Zeitgenossen, unterrichtet schließlich nur noch die Auserwählten, malt unermüdlich und füllt seine Zeit sonst mit vielseitiger Kunstbetätigung aus. Denn dieser Anbeter des Akademismus war auch als Musiker und Bildhauer begabt, und als er 1722 die Augen schloß, hatte er als ein unentwegter Musendiener gewirkt.

Mit den verwandten Gemälden der Titian und Rubens halten seine Werke den Vergleich nicht aus. Es fehlt ihnen vor allem der Odem der starken Schöpferkraft und die bewegte Seele, immer stellt sich das Virtuosentum neben das echte Genie. Nicht aus innerem Zwang, aus der Überlegung erscheinen die Stoffe gewählt. Van der Werff kann uns durch tadellose Zeichnung, durch schöne Modelle und eine angenehme Farbigkeit erfreuen, er vermag auch feine Lichtführungen zu vollbringen, aber seine Palette hat nichts Orchestrales, Seelentiefes, nichts Originelles. Wir empfinden in seiner Nähe nur die Berührung mit einer wohltemperierten Sphäre.



Adriaen van der Werff / Die Verstoßung der Hagar

Gemälde-Galerie, Dresden

❖ „Saskia" ❖

von Rembrandt van Ryn (1606–1669)

◆ Gemälde-Galerie, Dresden. ◆

Wir kennen Rembrandts Gattin Saskia als elegante Dame und als Hausfrau. Wir kennen sie als die Lustige und die Ernste. Sie muß ein ansprechendes Wesen gewesen sein, eine Schönheit war sie nicht. Frisch, derb, praktisch, tüchtig, voller Temperament erscheint sie uns, nicht als feingeistige Frau. Aus vornehmem Hause stammte auch sie, das reiche Fräulein von Uylenburgh, die verwaiste Tochter des zu Leeuwarden ansässig gewesenen Rechtsgelehrten Rombertus Uylenburgh. Sie war eine Verwandte jenes Predigers Jan Silvius, der zu des Künstlers frühesten Auftraggebern zählte. Als der Maler und die Braut sich 1634 in Amsterdam zur Ehe aufbieten ließen, erschien Silvius als Stellvertreter Saskias. Die gefeierten intellektuellen Töchter ihrer Zeit, denen die Emanzipationsbestrebungen der Renaissance-Damen vorbildlich geworden waren, können ihre Busenfreundinnen nicht gewesen sein. Die feine Kultur der Toilette und des Heims muß sie durch Herkunft hochgeschätzt haben, und der geniale Maler ihrer Wahl hatte an ihr eine gute Hüterin der Sammlerschätze, die er um sich aufzuspeichern liebte. Köstliche Kleidung verstand man in dem Amsterdam, in dem die Reichtümer von d'outre mer zusammenströmten und dem exotische Pracht zum einheimischen Wesen geworden war. Hatte doch Meister Rembrandt selbst, zu der Zeit als sein Herz Funken für Saskia fing, das Doppelporträt des Bürgermeisters Pancraz und seiner Gattin gemalt, auf dem ein Ehepaar aus den Kreisen der Beamten-Elite mit erstaunlichem Protzentum seine Luxusneigungen zur Schau stellte. Und zwar schmückte sich auf diesem köstlichen Gemälde nicht nur die junge Frau mit ihren königlichen Juwelen, sondern der Eheherr selbst hält der sich Spiegelnden noch eine weitere Perlenschnur bereit – ein Bürgermeister in der Rolle einer Kammerfrau! Auf Rembrandts Malerauge muß das Schimmern farbenleuchtender Stoffe und Edelsteine eine gradezu faszinierende Wirkung ausgeübt haben. Wir müssen es nur natürlich finden, wenn er die Braut und die Gattin in solchem Glanz zu verewigen liebte. Für das was die Renaissance unter Veredlung der Kunst durch die Kenntnis antiker Schönheit verstand, hatte er kein Organ. Zu einem Freund sagte er einmal und wies auf seine Sammlung alter Stoffe, Waffen und Geräte: „Das sind meine Antiken".

Als glücklicher Bräutigam hat er 1633 Saskia zweimal in ganz entgegengesätzlicher Auffassung gemalt, das eine Mal lachend mit ganzem Gesicht als Brustbild mit einer Hand, das andere Mal ernst im Profil als Dreiviertelstück mit beiden Händen. Das eine Mal das Weltkind, das des Malers derberen Instinkten genug tut, das andere Mal die hoheitsvolle Dame, des vornehmen Künstlers Geistesgenossin. Das hier reproduzierte Gemälde der lachenden Saskia hängt in der Dresdener Galerie und ist von lichterer Farbenhaltung. Zu dem tiefroten Samthut steht ein lichtgrünes Kostüm, Perlen schimmern im Ohr, goldene Ketten liegen um Hut und Hals, und der dunkle Hintergrund hebt das blühende Fleisch der Blondine in voller Modellierung heraus. Diese Saskia fesselt nicht durch irgend welche Innerlichkeiten, aber sie läßt

uns ihr beglückendes Herzensbündnis mitempfinden. Saskia als feierliche Braut in der Kasseler Galerie betört uns durch seltene Tonschönheiten. Auch hier liegt ein purpurner Samthut auf ihrem Haupt, aber auch das mächtig gebauschte Kleid ist von gleichem Stoff, nur goldiggraue Unterärmel, ein mattblauer Kragen, ein Pelzmantel und prächtiger Schmuck bringen Abwechslung in die Gesamtharmonie. Diese Saskia erinnert trotz ihrer Rembrandt-Dunkelheiten und -Mollakkorde an die feingezeichneten Frauenprofilbilder der Florentiner Renaissance.

Drei Tage nach der Trauung hat Rembrandt mit dem Silberstift seine Saskia gezeichnet in sehr zarter und doch präziser Linienführung. Sie sitzt in voller Behaglichkeit mit beiden Armen aufgestützt und trägt einen großen Strohhut, der warmen Junitagen zu entsprechen scheint. Zwischen den Fingern hält sie lässig eine Blume. Auf diesem interessanten Besitzstück des Berliner Kupferstich-Kabinetts können wir deutlich des Künstlers Unterschrift lesen, die in der Übersetzung lautet: „Das ist nach meiner Hausfrau konterfeit als sie 21 Jahr alt war am dritten Tag nach unserer Trauung im 8. Juni 1633".

Dann folgt in Rembrandts Saskia-Galerie das volkstümliche Doppelbild, ein Doppelbekenntnis höchster Eheseligkeit, und die Frau des Malers oder des Radierers, die uns sonst noch erhalten ist, schaut uns meist ernst entgegen. In voller Figur sehen wir sie auf einer Tuschzeichnung mit einer Schürze in einer Nische ihres Heims. Sie sitzt mit aufgestütztem rechten Arm und scheint grade im Lesen in einem großen Folianten – wohl einer Bibel – eine Pause zu machen. Fast wie eine tragische Muse wirkt sie auf der feinen Radierung von 1635. Hier haben ihre düster umschatteten Augen einen schmerzberührten Ausdruck, und die Rechte gräbt sich wie bei tiefem Grübeln in das Stirnhaar. Auch inmitten einer Umrahmung sehr verschiedengearteter Momentsstudien von männlichen und weiblichen Physiognomien erkennen wir in dem Mittelstück Saskia als reizvolle jugendliche Frau. Sie tritt dann auf einem radierten Blatt mit dem Gatten zusammen auf. Das Blatt ist 1636 gezeichnet, aber bei aller Anmut wirkt Frau Saskia hier in der Haube und in fülliger Würde und bescheiden zurücktretend, während ihr Herr und Meister aus sich selbst bei der Arbeit eine sehr eingehende Studie schuf. In prangender Lebensfülle und in all der Liebenswürdigkeit ihres Wesens zeigt uns ein wundervolles Gemälde aus dem Jahre 1640 Saskia noch einmal. Sie steht in fürstlicher Kleidung und reicht uns mit gewinnendem Lächeln eine Blüte, während ihre schöne linke Hand sich, wie mit der Beteuerung, daß solche Freundlichkeit ihr ein Herzensbedürfnis ist, gegen die Brust preßt. Auf diesem vollen Antlitz mit den typischen Mundwinkel-Grübchen und den klaren Augen können wir von dem tragischen Geschick eines baldigen Todes noch nichts verspüren. Das letzte Saskia-Gemälde der Berliner Galerie aus ihrem Todesjahr 1642 macht dies deutlicher. Hier erscheint die erst Dreißigjährige stark gealtert, fast matronenhaft. Ihr Lächeln hat noch das gleiche Herzgewinnende, aber das Fleisch an den Wangen und der Hand sieht schlapp aus. Die verheerende Krankheit hatte bereits unerbittlich Besitz von ihrem Opfer ergriffen, und noch in demselben Jahre sollte sie ihrem Meister entrissen werden.

Saskia hat noch testamentarisch ihr ganzes Vertrauen zu dem Gatten bewiesen. Sie konnte nichts ahnen von dem Ruin, der sobald seine Schatten über das glanzvolle Haus in der Breestraat und über Rembrandts gesamtes Dasein senken sollte.



Rembrandt van Ryn / Saskia

Gemälde-Galerie, Dresden

„Selbstbildnis mit der Saskia"

von Rembrandt van Ryn (1606–1669)

Gemälde-Galerie, Dresden.

Unter dem Begriff Rembrandt fassen wir das Feierliche, Undeutbare zusammen, obgleich sich das blühende Leben selbst so ganz mit ihm aufrollt. Bei dem Namen Franz Hals berührt es uns wie ungebändigter Übermut, bei dem Namen Rubens wie überschäumende Vollkraft, aber der Magier in Amsterdam ist immer still und geheimnisvoll durch das Halbdunkel seiner Kunst geschritten. Sovieles in seinem Werk und in seinem Leben liegt wie ein Buch mit sieben Siegeln vor uns. Wir wissen, daß er die Freuden des hohen Lebensgenusses bis zur Schwärmerei geliebt haben muß, denn es prunkt und gleißt von Köstlichkeiten des Reichtums in seinen Bildern, aber trotzdem erscheint alles Strahlende gedämpft, eine große Melancholie stimmt ihr ergreifendes Andante durch seine Schaffenswelt an. Wir können uns Hals und Rubens als die lachenden Kavaliere vorstellen, als die sprühenden causeurs, Rembrandt kann kein Held der lebendigen Geste und der funkelnden Rede gewesen sein. Er hatte wie Turner so stark den romantischen Zuflüsterungen seines heiligen Geistes zu lauschen.

Trotz alles quellenden Schaffens ist es uns bei Rembrandt nur in sehr vereinzelten Augenblicken als überraschen wir ihn mitten im Glück des Daseins. Er hat uns wie kein zweiter Maler eine Porträtgalerie von Selbstbildnissen hinterlassen, und wer mit psychologischem Interesse solche Dokumente des Intimlebens studiert, liest von diesen Rembrandts aller Altersstufen eine Autobiographie von der gleichen Schilderungsgenauigkeit ab, wie sie Rousseau oder neuerdings die geniale Malerin Marie Baschkirtseff geschrieben haben. Wir sehen Rembrandt in den blühendsten Mannesjahren, als ihm der Ausdruck von so eminentem Interesse war, voller Lebendigkeit und Selbstbewußtsein, zuweilen etwas derb, auch luxusliebend, aber immer als den strengen Beobachter, der sich selbst als Gratismodell zu wichtigsten Studienzwecken ausnutzt. Wir sehen den späteren und spätesten Rembrandt, den scharfen Erfasser der Realität, zuweilen menschenfreundlich, zuweilen und sogar meist als den Verdüsterten, den durch ein tragisches Schicksal Leidbeschwerten. Dieser Rembrandtkopf trägt ganz und gar nicht die edelgeformte Bildung, die für das Wesen unserer Malergranden typisch erscheint. Er ist nicht der durch die höhere Mission gestempelte Kopf, aber er zieht uns an und gewinnt uns durch seinen Gemütsgehalt. Das gütige Herz, den menschenfreundlichen Mann übersehen die Beurteiler, die sich nur an die Gewöhnlichkeit und runde Plumpheit seiner Züge halten.

Zweimal offenbart sich dieser ernste Künstler als der lustige Mann. Auf dem Gemälde, da er sein Eheglück mit Saskia schildert, lacht er aus vollem Halse, und er lacht auch auf einem merkwürdigen Greisenbild, das sich in der Carstanjenschen Sammlung befindet. Aber dieser zweite lachende Rembrandt ergreift uns mehr als er uns belustigt. Es ist mehr das Lachen des Menschenverächters über die Torheiten der Welt, das da von dem Alten mit dem Malstock befremdlich auf uns eindringt. Als junger Ehemann fühlen wir es, daß der Künstler wirklich aus der Fülle eines

freien Herzens lachte. Er war damals, als er das Bild „Selbstporträt mit der Saskia" 1635 entstehen ließ, erst neunundzwanzig Jahre alt. Er war gesund, reich, gefeiert, und über den Schatz, den er sich als Hausfrau gesichert hatte, unendlich beglückt. Aus der Wonne all dieses Hochgefühls heraus hatte er beim Schmaus sein junges Weib zu sich auf den Schoß gehoben. Er prunkt mit diesem holden Besitz wie mit seiner prächtigen Kavaliertracht und den lukullischen Tafeln, die sie beide sich gestatten dürfen. Da schimmert die Pastete und das üppige Geflügel vom Tisch, im Kristallglas funkelt der perlende Wein. Wie reich im Edelsteinschmuck und köstlichem Hauskleid geht auch Saskia geschmückt. Die Hüfte der kleinen Frau hält der Gatte umschlungen, und er trinkt ein schallendes Prosit auf soviel echtes Glück. Es läßt sich nicht behaupten, daß Saskias Ausdruck irgend etwas Fortreißendes hat, und nicht mit Unrecht hat man Rembrandts tolle Lustigkeit als unvornehm bezeichnet. Sein seliges Lachen hat nichts von Schönheitsbezwungenheit, nichts von dem durch ein künstlerisches Genießertum geadelten Materialismus, aber trotzdem wirkt dieses Doppelporträt wie das wahre Leben. Es hat etwas von der fortreißenden Gewalt des Don Juan Champagner-Ständchens.

Es wird erzählt, daß Rembrandt dieses jetzt im Besitz der Dresdener Galerie befindliche Gemälde nur für seinen persönlichen Gebrauch gemalt habe. Es war wie Rubens Porträt seiner „Helene Fourment im Pelz" nur eine autobiographische Notiz des Pinsels, die absolut nicht für die Öffentlichkeit gedacht war. Wir möchten dieses Unikum unseres lachenden Rembrandt jedenfalls nicht in seinem Werk entbehren. Wenn seine Familie damals schon Klagen erhob, daß er allzu verschwenderisch lebe und für Schmuck und Toilettenpracht bei weitem zuviel Geld ausgebe, erscheint diese Anlage des Meisters durch unser Gemälde gerechtfertigt. Zwar erhob er eine Verleumdungsklage gegen die Seinen, aber der Verlauf der Dinge hat ihnen Recht gegeben und sein „Selbstporträt mit der Saskia" verrät eine Lebensführung üppigster Art.

Verhältnismäßig selten begegnen wir Porträts von seinen Familienmitgliedern in Rembrandts Schaffen. Mehrfach hat er die imposant-würdevolle Mutter mit Pinsel und Radiernadel wiedergegeben, auch der Vater und Bruder kommen vor, der Sohn Titus, Saskia und Hendrikje. In der holländischen Kunst kündet sich starker Familiensinn, und die Hals, Steen, de Kayser, van der Werfft, van der Helst, de Bray und Metsu haben klassische Leistungen dieses Inhalts gespendet. Wie herrliche Früchte solcher Art sind auch dem aristokratisch-katholischen Nachbarland Belgien gereift. Hier prunkt Rubens gradezu mit solchen Besitztümern, und Jordaens überschäumende Kraft hat sich glücklicher im Familienbild als in der Heiligendarstellung ausgelebt. Aber bis auf das Selbstporträt mit der Saskia geht der einheitliche Zug des Schmerzgestreiften auch durch alle Verwandten-Bildnisse Rembrandts. In der Wallace-Collection, die zwar keine Unica seines Pinsels, aber einige schöne Beispiele aus dem Zeitraum zwischen Anfang und Ende enthält, hängt auch ein gemütsbewegendes Bild seines jungen Sohnes Titus. Es zeigt das lockenumwallte, edle Gesicht, gedankenvoll, leidberührt, als Spiegelung der idealen Seite seiner eigenen Natur. Als einziger Stammhalter eines Malerfürsten geht er gekleidet, aber er scheint die häusliche Tragödie voll zu begreifen. Alle diese Porträts sind wie die Religionsbilder, die Volks- und Mythologievorwürfe nur Bruchstücke der ergreifenden Schicksalsbeichte seines Gesamtwerkes.



Rembrandt van Ryn / Selbstbildnis mit der Saskia

Gemälde-Galerie, Dresden

„Die Nachtwache"



von Rembrandt van Ryn (1606–1669)

Rijks-Museum, Amsterdam.

Gruppenbildnisse sind in der holländischen Kunst eine häufige Erscheinung. Als Rembrandt sein erstes klassisches Werk dieser Art – die Anatomie – schuf, gab er sofort den Beweis, daß er ein kühner Verächter aller Tradition war. Die Chirurgen Amsterdams hatten ihn mit dieser Aufgabe betraut. Er sollte den berühmten Anatomie-Professor Nikolaas Tulp mit den sieben Vorstehern für ihren Vortragssaal malen; man erwartete die übliche Gruppe, in der alles wohlaufgereiht, jeder Beteiligte in voller Modellansicht zu sehen war. Ein Eigner wie Rembrandt wollte aber das echte Leben in all seiner Aktualität ergreifen, und so malte er den gefeierten Gelehrten mitten in seiner Dozententätigkeit und die sieben Hörer als seine eifervollen Schüler. Der Professor erteilt an einer männlichen Leiche Anschauungsunterricht, indem er mit Pinzette und Hand einen Unterarmmuskel erklärt. Die Kollegen umdrängen ihn schauend und lauschend. Kein einziger verrät das Wesen des Modells, sie sind nicht für Porträtierung angeordnet, sie sind mitten im wissenschaftlichen Studium. All seine Tüchtigkeit als tieferkennender Charakteristiker hatte Rembrandt an dieser Meisterleistung erwiesen, aber er hatte auch als der Maler einen neuen Sieg gewonnen. Nicht hatte er hier den Versuch gemacht, durch seine visionären Farbenwirkungen oder durch geistreiches, scharfeinfallendes Seitenlicht besondere Effekte zu erzielen. Er verteilte auf der Anatomie vielmehr eine von dem toten Sezierobjekt ausgehende Helligkeitsflut über alle Köpfe, so daß jeder einzelne klar sichtbar gemacht ist. Der Gesamtgruppe hatte er zugleich eine düstere Umgebung geschaffen, die lichtlosen Mauern des Anatomiesaals, so daß etwas Geheimnisvolles bei allem Realismus seine Mitwirkung verrät.

Wir begreifen die großen Erfolge eines so eminenten Porträtisten bei den Holländern auf Grund einer solchen Pinseltat. Rembrandt wurde der Modemaler, der seine Preise fordern durfte.

In Haarlem feierte zu dieser Zeit Franz Hals mit seinen Doelenstücken kolossale Triumphe. Die Amsterdamer waren sich ihres Rembrandt bewußt, und so traten die vornehmen Schützen an ihn mit dem Auftrag einer großen Bildnisgruppe heran. Siebzehn Herren verpflichteten sich, jeder dem Maler hundert Gulden zu zahlen, sie wollten für die Ausschmückung ihres Zunfthauses ein Gruppengemälde von sich stiften. Noch Anfang des achtzehnten Jahrhunderts befand sich das Werk in dem am Amsterdamer Siegel befindlichen Vereinshause der Bürgerschützen. Es ist dann später in das Stadthaus überführt worden und soll bei dieser Gelegenheit dem Barbarismus einer links- und rechtsseitigen Verkürzung unterworfen worden sein. Jetzt bildet es das Glanzstück des Amsterdamer Reichsmuseums. Wer dem Werk ohne Kenntnisse seiner Entstehungsgeschichte gegenübertritt, hält es ohne Frage für eine geschichtliche Szene höchst bedeutungsvollen Inhalts. Die zwei Dutzend Bildfiguren wirken wie eine lebhaft erregte Masse, und die Farbensprache mit ihren starken und flüsternden Akzenten wie die abwechslungsreiche Lichtführung lassen alles von dramatischer

Bewegtheit, von erregtem Nervenleben erscheinen. Und dennoch wollte der Schöpfer dieser unvergleichlichen Gruppe nur eine Anzahl von Genossen der Schützengilde porträtieren, die grade in voller Natürlichkeit aus ihrem Kompagniehaus kommen, um sich demnächst militärisch in Reih und Glied zum Abmarsch zu ordnen. Kapitän Franz Banning Cock schreitet an der Spitze und spricht zu dem weit kleineren Leutnant Willem von Ruytenberg, indem seine Rechte ihren Schatten auf dessen lichtgelbe Uniform fallen läßt. Zugordner mit Hellebarden werden zu beiden Seiten erkennbar, Fahnenträger, Soldaten mit Gewehren und ein Trommelschläger. Alles das sind die Modelle, die gegen ihre Zahlung im Bilde figurieren wollten, aber der originelle Maler brauchte besondere Staffage, und so zieht er ein paar ganz natürliche Mitläufer mit in seine Darstellung. Ein kleines licht gekleidetes Mädchen, die einen weißen Hahn, vermutlich einen Schützenpreis, am Gürtel trägt, und einen lustigen Buben, der sich kriegsmännisch gewichtig eine Sturmhaube auf den Kopf stülpte. So liegt im Stoff nicht die Spiegelung irgend einer sich bei herabgesunkener Dunkelheit zusammenbrauenden Verschwörung, sondern nur eines im Kern absolut unaufregenden Alltagsereignisses.

Und dennoch – was hat der Zauberer Rembrandt hier durch sein Farbengenie vollbracht. Wie hat er die Prosa in das Reich der Poesie erhoben. Hier leuchtet eine Sonne, die in der Wirklichkeit gar nicht vorhanden ist, die nur am Himmel seiner künstlerischen Phantasie existiert. Und diese gedachte Sonne hebt das klare Gelb des Leutnants-Anzuges mit seinen lichtblauen Schmuckstoffen und das flüssige, brennende Rot der Schärpe des Hauptmanns und des Kostüms des Gewehrträgers vorn links, wie das fahnenfarbige Kleidchen und das blaßgrüne Schultertüchlein des kleinen Blondinchens zauberhaft hervor. Es deutet auch ein paar grün-metallisch schimmernde Uniformen und Helme wie die bronzetonige Trommel deutlicher an, aber alles Übrige übergießt es wie mit mystischem Düster, in dem das prüfende Auge noch eine Vermählung köstlicher Tonnüancen entdeckt. Das Jahr 1642 war die Entstehungszeit dieses Gemäldes, es bezeichnet die Schöpferperiode Rembrandts, während der er als Lichtzauberer seine Höhe erreichte. Wir können ihn, der seit frühen Arbeitsjahren so emsig physiognomische Studien an sich selbst und den anderen trieb, in diesem Können auf dem Gruppenbild unserer Nachtwache nicht allzusehr bewundern, denn alle seine Schützen wirken wohl als vorzügliche Porträts, aber verraten nichts aus Seelentiefen. Es sind alles wackere Vaterlandsverteidiger, die die Pflichten ihrer Bürgerwehr ernst erfüllen, aber dem Menschenkenner sonst keinen fesselnden Ausdruck bieten. Einzig und allein in dem Kolorismus liegt die wundersame Anziehungskraft dieses Amsterdamer Doelenstückes. Wie poesielos erscheinen die schönheitsgehobenen Gruppen Veroneses neben diesem Schützenbild. Dort prunkt die Renaissance mit Kulturraffinements, mit humanistischer Bildung und antikem Formenadel. Hier porträtiert der nordische Naturalist nur die Wirklichkeit, aber sein malerisches Gottesgnadentum hebt alles in die Sphäre des Wunders. Es handelt sich nur um eine matter of fact Darstellung und dennoch –

Sieh, wie er jedem Erdenbande,
Der alten Hülle sich entrafft
Und aus ätherischem Gewande
Hervortritt – –



Rembrandt van Ryn / Die Nachtwache

Rijks-Museum, Amsterdam

„Die Staalmeesters"

von Rembrandt van Ryn (1606-1669)

Rijks-Museum, Amsterdam.

Als Rembrandt 1661 die letzte Großtat seines Pinsels, die Staalmeesters, schuf, war der finanzielle Ruin mit all seinen Schrecken über ihn hereingebrochen. Sein stattliches Haus in der Breestraat mit allem Museumsbesitz des leidenschaftlichen Sammlers war zur Befriedigung der Gläubiger unter den Hammer gekommen. Er selbst mit der zweiten Gattin Hendrikje Stoffels, dem Sohn Titus und dem Töchterchen Kornelia aus zweiter Ehe zog ruhelos von einer Mietswohnung in die andere. Da er selbst gänzlich besitzlos war, lebte er laut einer Geschäftsübereinkunft von dem Erwerb seiner Frau und seines Sohnes. Sie hatten einen Kunsthandel eröffnet, und Rembrandt war notariell verpflichtet, sich nach Möglichkeit nützlich zu machen. Wenn er jetzt malte, fehlten ihm all die Köstlichkeiten des Heims, die seinem Künstlerauge unsägliche Wonnen bereitet hatten. Es fehlte ihm alles Sicherheitsgefühl einer geachteten Bürgerstellung. Der Frau, die jetzt zu ihm sprach, fehlte die feine Bildung der Saskia, sie konnte nicht einmal schreiben, nur ein Kreuz statt ihrer Namensunterschrift setzen. Allerdings muß sie Herzenswärme und gesunden Menschenverstand besessen haben, aber der Glanz des Patriziertums war von Rembrandts Dasein gelöscht. Und dennoch weilte der Genius bei ihm, das innere Licht leuchtete, das alle Finsternis überstrahlte. Wir erkennen dieses Gnadentum aus des Meisters Werken.

Damals war seine Seele christgläubig wie je. Vor wenigen Jahren erst hatte er die Radierblätter „Christus heilt die Kranken" - das unter dem Namen „Hundertguldenblatt" in die Kunsthistorie überging - und seinen „Christus predigt den Armen" geschaffen. Es waren Gipfelwerke seines Erlöserkultes gewesen, in denen er die Heiligengeschichte doch so ergreifend vermenschlichte. An dieser Inbrunst vermochten keine Erdensorgen zu rütteln, und so malte Rembrandt, der Bankrotteur, noch die „Anbetung der Weisen", das Farbenmeisterstück des Buckingham-Palastes, auf dem die Mächtigen der Erde dem Jesuknäblein mit aller Hingerissenheit ergriffener und bezwungener Seelen als ihrem Erlöser huldigen.

In seiner Porträtmalerei sprach er zugleich sein letztes Wort in unserem Gemälde der Staalmeesters. Es handelt sich, wie der Name leicht annehmen läßt, hier nicht etwa um die Konterfeiung von Kriegsmännern wie auf den Doelenstücken Hollands. Die „Stahlmeister" waren die Vorstandsherren der Tuchmacherzunft, die den Tuchsorten das Stahl - eine Metallplombe - als Ursprungszeugnis anzuheften hatten. Rembrandt benutzt hier nicht wie auf der berühmten „Anatomie" das Licht zum Betonen einer Einzelstelle, er versucht nicht, wie bei der Nachtwache, eine niegesehene Lichtdichtung zu schaffen. Es bezeichnet die ganze Reife seiner Kunst, daß ihm jetzt die Realität die höchste Aufgabe ist, allerdings eine Realität, die durch das wundervolle Gleichmaß der Lichtverteilung und durch ein wohliges Erwärmen des Gesamttons ihren Eigenzauber erhält. Jetzt sind die Figuren mit der edlen Liniensymmetrie, die volle Befriedigung vor den Schöpfungen der Hochrenaissance auslöst, zusammen-

gestellt, und durch das Würdevolle ihres Auftretens kennzeichnen sie überzeugend den etwas schwerfälligen, gehaltenen Nationalcharakter des Nordens.

Zur Erklärung der jetzt im Amsterdamer Reichsmuseum befindlichen Gruppe lassen wir Burger-Thoré als treffendsten Interpreten am besten sprechen. Er sagt: „Von den fünf Herren des Vorstands sitzen drei hinter einem Tisch, der einen Teil des Vordergrundes einnimmt und jene drei Figuren in Brusthöhe abschneidet. Dieser Tisch mit seiner dicken, roten, orientalischen Teppichdecke drängt fast aus dem Rahmen hervor. Von den drei Figuren ist die äußerste rechts etwas schräg gesetzt und hält mit der Linken ein Säckchen, das auf der Tischplatte ruht. In diesem Säckchen sind wohl die Stempel. Vor den zwei nächsten Figuren liegt ein geöffnetes Buch; der eine will ein Blatt des Buches umschlagen; der andere hat seine Hand, die innere Fläche nach oben, auf dem Buch liegen und setzt einer Versammlung, die man nicht sieht, etwas auseinander. Diese drei sehen mit verschiedenem Ausdruck aus dem Bild heraus in die Versammlung ihrer Genossen, die außerhalb des Rahmens eben da, wo der Beschauer steht, zu denken sind, daher diese Obmänner den Eindruck machen, als sprächen sie mit einem und warteten auf Antwort. Die Debatte scheint wichtig und ziemlich lebhaft zu sein; denn der mit der Hand am Säckchen wird schon ungeduldig und zieht die Augenbrauen etwas zusammen, als wolle er gleich aufstehen und weggehen. Der andere aber, der das Wort hat, ist seiner Sache und seiner Gründe sehr sicher, und der neben ihm macht ein Gesicht, als wolle er sagen: Was läßt sich nun darauf erwidern? Nichts. Die Antwort müßt ihr wohl schuldig bleiben. Diese drei Herren sind ungefähr in demselben Alter, um vierzig herum, und sind einerlei gekleidet: Rock und Mäntelchen in Schwarz, großer, weißer Umlegkragen darüber, breitkrempiger, weicher Hut und Perücken mit lang herabfallenden Locken. -- Der vierte der Obmänner, ein alter Herr, sitzt links in einem Sessel, auf dessen Lehne die rechte Hand ruht. Man sieht ihn fast von hinten; sein Gesicht ist aber gegen die unsichtbare Versammlung, in der sich die Debatte entsponnen hat, herausgedreht. In dieser Wendung verrät sich ein Zug der Überlegenheit, des von obenher Sehens; in seinem Alter - er mag seine siebzig Jahre zählen - erträgt er keinen Widerspruch. In Kragenform, Haar und Bart unterscheidet er sich von den Jüngeren; er hat sein natürliches, silberweißes Haar und trägt nicht die aus Frankreich importierte Perücke; ein helles Licht fällt von Links auf diesen alten Charakterkopf und bringt jeden Zug heraus. Der fünfte, 25-30 Jahre alt, könnte der Sohn des Alten sein; denn er gleicht ihm ein wenig; auch er ohne Perrücke mit natürlichem Haar, auch er mit spitzgeschnittenem Bart, indes die drei rechts nur Schnurrbärtchen tragen. Dieser junge Mann ist ungeduldig geworden und halb vom Stuhl aufgestanden; sein Blick streift suchend über die hinzuzudenkende Versammlung. -- Auch diese beiden sind schwarz gekleidet und tragen wie die anderen den üblichen großen Hut. Hinter diesen Fünfen, die von einem Bildrand bis zum andern fast auf dem nämlichen Plan angeordnet sind, steht etwas zurück eine sechste Figur, der Diener, und sieht, mit einem feinen und spöttisch blickenden Gesicht lächelnd, ebenfalls aus dem Bild heraus. Er ist im bloßen Kopf und hat lange, auf die Schultern fallende Haare. Den Hintergrund bildet eine Holztäfelung, auf der ganz rechts über dem Mann mit dem Säckchen ein Bild hängt, eine Landschaft mit einem Turm."



Rembrandt van Ryn / Die Staalmeesters

Rijks-Museum, Amsterdam

„Der Brief"

von Jan Vermeer van Delft (1632–1696)

Rijks-Museum, Amsterdam.

Wunder der Technik sind die Gemälde des Jan Vermeer. Wir stehen vor ihnen und sind wie gebannt von dieser reinen Tonkraft und einer fabelhaften Licht- und Luftmalerei. So wie dieser Holländer trägt kein anderer kompakten Malstoff auf, und doch webt der Äther selbst durch seine Darstellungen. Aus der Niederschrift eines Franzosen, der zu Vermeers Zeit in Holland Bilder mit feinst durchgeführtem Beiwerk kaufte, und die Mieris und Dou vor allem liebte, wissen wir, daß damals ein Vermeer – mit nur einer Figur – 600 Livres kostete. Dann hat man ihn mit anderen Malern verwechselt, bis er fast in Vergessenheit geriet, und heute leuchtet das Künstlerzeichen eines echten Vermeer wie ein Glücksstern. Als vor einigen Jahren ein Vermeer für Hunderttausende von einem Berliner Privatsammler erworben und ausgestellt wurde, fand eine Wallfahrt zu diesem neuentdeckten Schatz statt, und jede Erwartung wurde überboten. Wer von der Existenz dieses eminenten Meisters nichts ahnte, und im Haag vor sein Gemälde „Blick auf Delft" tritt, erlebt eine Offenbarung, die sich dem Gedächtnis einprägt wie ein bedeutsames Ereignis. Vermeer hat Genrebilder, Landschaften, Porträts und innerhalb seiner Genres Stillleben gemalt. Wir kennen seine Themen, die brieflesende Dame, die Dame bei der Toilette, die Musikstunde, den Maler selbst im Atelier, die Spitzenklöpplerin, die Garnwicklerin, die Dame am Klavier, das Mädchen mit dem Weinglas und Szenen der freieren Liebe. Alles das kommt wie Brombeeren in der Kunst Hollands vor – und doch einen Vermeer kennt man sofort heraus, sowie das Große unmittelbar zu uns spricht. Es ist das Wie, das diesen Künstler unvergleichlich macht. Wie verblüffend ist seine Plastik, wie zart das Spiel des Lichtes, wie einzig die Eigenart seiner Lokaltöne. Sein verschossenes Hellblau, sein leuchtendes Zitronengelb hat nur er, denn niemand wußte wie er die Einwirkung des hellen Tageslichtes auf solchen Farbengrund zu schildern. Auch versteht Vermeer koloristische Symphonien von besonderen Zusammenklängen zu komponieren. Er malt sich selbst, der im Atelier eine Dame, die im Lorbeerkranz als Muse Modell sitzt, abkonterfeit. Dabei trägt er einen schwarzweißen Anzug und rote Strümpfe, die Dame geht in Blau und hält einen gelbbraunen Folianten, ein Plüschstuhl ist rotbraun und von der Decke hängt ein prächtiger Messingkronleuchter. Die Kontraste prallen gegeneinander, und doch ist nichts kraß, alles eine große eigenartige Harmonie. Ähnlich geistreichen Kolorismus entwickelte Gainsborough einmal, als er die visitenmachende Schauspielerin Siddons malte. Nie vergißt sich das Porträt von Vermeers jungem Mädchen im schlichten weißen Kopftuch, das unverkennbar eine Holländerin zeigt und uns mit wundersam rätselvollem Blick wie Renis Beatrice Cenci anschaut. So häufig malt dieser Vermeer was die anderen malen, und so häufig ist er der absolut Originelle durch die Farbe, durch eine Stellung, eine Gruppierung. Wir empfinden seinen Gemälden an, daß ihm die Übertragung von Vielfigurigem nicht spielend leicht war wie dem Jan Steen. Er muß mit seinen Stoffen gerungen haben, hat sie auf die denkbar einfachste Formel gebracht, aber dann mit den Wundern seiner

Methode ausgestattet. Diese Art der Malerei trägt ihren Ewigkeitswert wie die des Velasquez durch Solidität und Geschmack.

Vermeers Biographie ist wie die so vieler holländischer Malerberühmtheiten nicht als glatter Bericht niedergeschrieben. Wir müssen uns grundlegende Tatsachen aus Vermutungen herstellen, und da scheint es, daß er auf den Höhen des Lebens gewandelt ist. Um 1632 sah er in Delft das Licht der Welt, wohl in einer angesehenen Familie, denn er wurde schon jung von einem Poeten angesungen. Sein Lehrer war der geistvolle Rembrandtschüler Karel Fabritius, der in jüngster Zeit wieder neue Ehrungen erlebt, und der damals im blühendsten Mannesalter bei einer Pulverexplosion unterging. „Ein Phönix stirbt in der Kraft seines Lebens, aber aus seinem Feuer schwingt sich Vermeer", hieß es damals in den Versen eines Epilogs, und dieser Zeitdichter war jedenfalls ein feiner Kunstkenner. Aus den Überresten einer aufgefundenen Nota geht hervor, daß Vermeer 1662 Vorsitzender der Kammer der Lukas-Malergilde war. Er starb 1696, und da grade in seinem Todesjahr eine bedeutende Gemäldesammlung mit Tizians und Palmas versteigert wurde, hat man ihm diesen Nachlaß zugeschrieben und Rückschlüsse auf seine guten Finanzen gemacht.

Ein Künstler, dem wie ihm Intérieurs und Kostüme zur Verfügung standen, war unbedingt an eine hohe Ästhetik seiner Umgebung gewöhnt. Betrachten wir unser Gemälde „Der Brief" in Amsterdam, so hat es trotz allen Realismus eine durchaus vornehme Haltung. Die begüterte Bürgersfrau mit ihrer Guitarre könnte aus altem Adel stammen, ihre kostbare Haustoilette und ihr patrizisches Heim befürworten diese Annahme. Auch ist die Haltung ihres Dienstmädchen, deren Gesichtsausdruck offenbar etwas von dem Inhalt des überbrachten Briefes errät, keineswegs familiär. Wir tun aber dennoch einen Einblick in ein echt holländisches Bürgerhaus, denn die Botin hat vor der musikübenden Herrin ruhig Pantoffel und Kehrbesen abgestellt, und der bäurische Arbeitskorb ist nur nach Gesichtspunkten des Praktischen gewählt. Zweierlei fasziniert gradezu vor diesem Genrebild. Vorerst die Schlagkraft des Kolorismus. Leuchtendes Goldgelb und Weiß ist neben Blau gesetzt, und die schwarzweißen Fließen benehmen sich ebenso auffällig als Untergrund. Diese starken Noten werden durch den pralleinfallenden Sonnenschein noch mächtig gesteigert, aber doch wirkt nichts kraß, denn ein schmeichelndes Licht umflutet alles, und ein diskretes Smaragdgrün am Türsims des Hintergrundes, wie ein tiefes Purpur in den Möbeln vorn dämpfen das Fortissimo des Mittelteils. Ferner überrascht eine eigenartige Raumanordnung. Wir treten gleichsam selbst aus einem dunklen Eingang in einen sonnendurchfluteten Raum, der uns das Bild erschließt. Innerhalb des Werkes vollzieht sich der Vorgang wie in einer Einrahmung, Lichtes wird gegen Düsteres gesetzt, die Helligkeit feiert einen überwältigenden Triumph.

Vermeer ist erfinderisch in solchen aparten Anordnungen. Mit Vorliebe rückt er auch seine Gestalten an den Vorderrand und leitet aus einem Fenster das Licht auf sie. Er arrangiert gern Ausschnitte innerhalb seiner Rahmen, so daß ein Rücken, eine Büste, ein Kniestück mit voller Meisterschaft des Malerplastiker modelliert werden. Er hat die besonderen Wahrzeichen, und zuweilen kennzeichnet er sich auch durch eine Landkarte, die an den Wänden seiner Innenräume sichtbar wird. Ob dies berufliche Beziehungen im Leben des Künstlers andeutete, oder in der Zeit des Weltverkehrs ein Symbol darstellen sollte, hat die Forschung nicht aufgeklärt.



Jan Vermeer van Delft / Der Brief

Rijks-Museum, Amsterdam

❖ „Die Vorratskammer" ❖

von Pieter de Hooch (1628–1677)

❖ Rijks-Museum, Amsterdam ❖

Wenn Könige bauen, haben die Kärrner zu tun, – wenn das Genie auftritt, kommen die Schulfolger. Als Holland seinen Rembrandt besaß, stellte sich das Malerheer ein, in dem die Einzeltrupps irgend eine der neuen Wegrichtungen seiner Entdeckung weiter verfolgten. Das Genie ist um die frischen Auffindungen nicht verlegen, unbekümmert um den Epigoneneifer, den es anspornte, geht es über das Gestrige zur Tagesordnung über und widmet sich dem Heutigen. Rembrandt hatte seine Nachtwache geschaffen und mit dem Zauber niegekannter Beleuchtungseffekte die Kollegen vom Pinsel fasziniert. Er bildete bereits seinen alle Bildteile gleichmäßig umströmenden, warmen Seelenton aus, als eine ganze Anzahl von Malern noch mit der Weitergestaltung seiner neuen Perspektiv- und Lichtgedanken beschäftigt war. Pieter de Hooch und Vermeer haben in dieser Aufgabe die Höhe erreicht.

Nur eine beschränkte Anzahl von Gemälden existiert von Pieter de Hooch, sie haben genügt, um ihrem Schöpfer eine ganz bestimmte Physiognomie unter der Überfülle heimischer Kollegen aufzuprägen. Das Holland des siebzehnten Jahrhunderts war derart produktiv an vortrefflichen Malern, und ihre zahllosen Werke tragen so verwandte Züge, daß der Einzelkünstler, der sich in irgend einer Eigenart wirklich hervortat, ein Spezialistentum von ganz besonderem Wert geschaffen haben muß. Die Atlaskleider des Terborch, die Fensterdekors des Gerrit Dou, die Schimmel Wouwermans sind Triumphe des Könnertums. Pieter de Hooch kennzeichnete sich durch Lichtführung im fliesenbelegten Intérieur. Die Genialität des Nachtwachen-Bildes, das durch merkwürdige Beleuchtung von einer unsichtbaren Lichtquelle des Vordergrundes einzelne Personen stark hervorhob und andere in der Dunkeltiefe des Hintergrundes magisch untertauchen ließ, hatte es ihm angetan. Aber de Hooch besaß nicht Rembrandts Dämonie, erlebte nicht seine Mitternacht-Exaltationen, er konnte nur in klarer Tagesstimmung das Wirkliche erfassen. So ließ er clairobskure Versuche beiseite und widmete sich dem Studium des Sonnenlichtes.

Diese Aufgabe machte er sich nicht leicht, verwickelte sie vielmehr durch eine sehr ausgeklügelte Bildregie. Er ging entweder unter den freien Himmel, stellte in Höfen und Straßen seine Staffelei auf und beobachtete, wie die Helle von oben über weiße Mauern und rote Dächer flutete und die Schatten fast aufsaugte. Oder er setzte sich in einen Hausraum, in das Wohnzimmer oder die Diele, öffnete eine Tür, so daß er den Durchblick in andere Zimmer, zuweilen auf die Straße hinaus hatte. Dann studierte er wie der Lichtstrom über den Fliesenboden glitt, plötzlich durch ein Fenster oder ein offenes Tor des Nebenraums aufgehalten, gedunkelt oder überhellt wurde. Es muß ihm Wonne gewesen sein, diese Stauungen und Ergüsse festzustellen. Hierin liegt die große Kunst dieses Virtuosen. Seine Bilder waren immer auf Tiefenwirkung, auf eine fabelhaft geschickte Perspektive gestellt. Wie Ostade und Steen beherrschte er das Räumliche. Sein Fanatismus für die Lösung solcher technischen

Probleme war so intensiv, daß ihm das Figürliche ganz zur Nebensache herabsank. Wir dürfen bei ihm nicht die geistreichen Menschencharakterisierungen der Hals oder Terborch suchen. Seine Holländer sind ein wirklich uninteressantes Volk, ob er Herren und Damen oder die schlichten Leute der niederen Klasse malt. Es geht auf diesen Bildern auch so wenig vor, nirgends ein Temperamentsausbruch wie bei den Ostade oder Wouwerman. Entweder bringt ein Dienstmädchen ihren Markteinkauf heim und zeigt ihn der Herrin, oder eine Mutter tränkt ihr Kind, eine Dame und ein Herr musizieren, ein Brief wird gebracht, eine Limonade eingerührt, eine Pfeife geraucht. Das Licht ist stets die Hauptperson im Bilde, und seinem Treiben haben wir scharf aufzupassen, wenn wir interessiert sein wollen.

Die Nachrichten aus Pieter de Hoochs Leben sind sehr dürftig und vieles an ihnen hypothetisch. Er soll 1628 in Utrecht zur Welt gekommen sein, und wird als Rembrandt-Schüler bezeichnet. Wir können auch der Angabe Glauben schenken, daß er bei Berchem, dem zarten Lichtmaler, studierte. Wenn ihm die geschwätzigen Anekdotenerzähler nachsagen wollen, daß er am Branntwein zugrunde ging, widerspricht die wundervolle, saubere und peinlich gewissenhafte Ausführung seiner Werke einer verlotterten Lebensführung. Jedenfalls soll er 1677 in Amsterdam gestorben sein. Aus der geringen Anzahl seiner Gemälde läßt sich annehmen, daß er noch irgend einem Amt vorzustehen hatte.

Unser Gemälde „Die Vorratskammer" des Amsterdamer Reichsmuseums kennzeichnet de Hoochs Eigenart vorzüglich. Inhaltlich zeigt es nur die Magd, die in der Speisekammer ein Krüglein von dem Faß, daß wir linkerhand noch erkennen, abgezapft hat. Echt holländisch gibt sie davon der blonden Kleinen zu kosten, und wir sehen so die Damen in der Knospe, die auf den Bildern der Steen und Terborch und verwandter Sittenmaler höchst peinlich eine Landesgepflogenheit des weiblichen Geschlechtes veranschaulichen. Ein wenig von dem Rot, das für de Hooch wesentlich war, sehen wir im Hintergrund, und sonst müssen wir die feinsten Bildgenüsse im Räumlichen und in der Lichtführung suchen. Ganz Verschiedenartiges wirkt hier aufeinander. Von links durch das Kammerfenster fällt ein ausgesprochenes Kellerlicht, etwas Rembrandteskes, von rechts hinten aus dem Hof dringt die Sonne herein. Leise gleitet sie über den hübschen Fenstersitz eines Stübleins, hellt ein Männerporträt und einen Stuhl mit blauem Kissen auf und verflüchtigt sich auf dem Fliesengetäfel des Bodens. Wie fein verklingende Melodien geht das alles ineinander über, und bis in jede Quader des Bodens ist des Meisters Sorgfalt deutlich.

Rembrandt, der einzige Kolorist, dem das intensive Glühen der Farben die höchste Schönheit eines Werkes bedeutete, dieser späte Rembrandt der Staalmeesters und der Judenbraut, hat vor allem in Malern wie Steen, Terborch, den Fabritius, Metsu und Mieris Gefolgschaft gefunden. De Hooch fügt sich in den Reigen, in dem Meister der Genremalerei wie die Vermeer, Ostade, Dou und Maes geschritten sind. Er wie sie findet subtilste Lichtbeobachtung, die wertvollste Könnerschaft, Tonigkeit, nach der unsere Moderne strebt, wesentlicher als starkes Farbenleben. Die heutige Kunst hat Intérieurmalerei mit neuem Eifer aufgenommen, und manche Meister sind auch dieser Gattung wiedererstanden. Noch wüßten wir aber Keinen, der größer als de Hooch genannt werden dürfte.



Pieter de Hooch / Die Vorratskammer
Rijks-Museum, Amsterdam

„Die faule Magd"

von Nicolaas Maes (1632-1693)

National-Galerie, London.

Nicolaas Maes, der holländische Genremaler, muß in Rembrandts direkte Nähe gestellt werden. Er hatte von des Meisters herrlichstem Können in technischer Beziehung gelernt, von seiner warmen Tongebung, seiner geistreichen Lichtführung. „Wie er sich räuspert und wie er spuckt, das hat er ihm glücklich abgekuckt" – aber das Genie des großen Einsamen, sein innerstes Wesensgeheimnis war ihm ein Buch mit sieben Siegeln. Alles was als künstlerische Hinterlassenschaft des Maes zu studieren ist, bietet besondere Vorzüge der Methode, stellt sich in seiner Art zu klassischen Leistungen, so lange es den Namen Rembrandts zurückruft. Aber es gibt auch einen Maes, der ein Königtum gegen einen Esel eintauschte, der Tagesmoden nicht widerstehen konnte und daher schließlich das, was er einst angebetet hatte, verwarf. In dieser zweiten Schaffensperiode schwinden die Rembrandt-Wonnen aus seinem Werk, und er blickt uns leer und manieriert an als à la mode Maler.

Wir alle kennen den Maes des ersten Stils, den häuslich-behaglichen, gemütswarmen Holländer. Wo wir ihm begegnen, entläßt er uns mit ästhetischem Wohlgefallen, er hat seine Sonderart, der wir gern nachspüren. Er erfreut und beruhigt uns, in seiner Gesellschaft laufen wir keine Gefahr der Überraschungen, der Anstrengungen irgend welcher Art. Da schauen sie meist aus den Fenstern, die stillen Mädchen, da spielt ein unaufgeregtes Paar aus der guten Gesellschaft Karten, eine alte Frau backt, eine andere spinnt, eine phlegmatische Mutter wacht bei der Wiege der Kleinen, eine Köchin schält Äpfel, backt Pflaumkuchen oder ist eingeschlafen. Es sind jene Art von Vorwürfen, die der roi soleil nicht in seiner Nähe aushalten konnte. „Éloignez de moi ces magots" rief er aus, er fand diese Abgeschmacktheiten der holländischen Genremaler eine Unmöglichkeit für sein auf das Heroische und Prunkvoll-Deklamatorische eingestelltes Auge. Wir erfreuen uns freilich eines weniger dogmatischen Geschmacks, und grade unsere Zeit mit ihren Tendenzen auf das Naturalistische versteht es, aus holländischer Hausbackenheit die Reize zu kosten. Es kommt dazu, daß wir das Wie dieser Leistungen einzuschätzen wissen, sie werden mit Gold von den Sammlern aufgewogen. Die Neuerwerbung eines guten Maes bedeutet einen Erfolg für jeden Museumdirektor.

Spärlich lauten die Berichte aus des Künstlers Leben. Nicolaas Maes ist 1632 in Dortrecht geboren. Er hat mehrere Jahre lang in Rembrandts Atelier studiert und des großen Lehrers eigenartige Methode voll in sich aufgenommen. Dann hat es ihn von Amsterdam nach Antwerpen gelockt, denn die Verzauberung der großzügigen Vlamenkunst wirkte stark. Der Demokrat nahm vornehme Allüren an, statt simpler Hauswesen malte er Porträts, weltmännische Herren in ellenhohen Allongenperücken und Damen mit der „Fontanges" auf dem Kopf und spitzenbesetzten Seidentoiletten. Aber es trieb ihn nach Amsterdam zurück, und da hier die Anti-Rembrandt-Mode herrschte, muß er auch hier à la mode gewesen sein und starb 1693.

Unser Gemälde „Die faule Magd" ist das beste von vier Genrebildern der Londoner

National-Galerie. Es vertritt alle Vorzüge der Rembrandt-Periode des Maes, zeigt ein meisterliches Helldunkel und warme tiefe Gesamttönung bei Hervorhebung einzelner Lokalfarben. Höchst diskret leuchten ein roter Miederträger der Magd und der rote Rock der Hausfrau wie die weiße Wäsche der beiden und ein paar weiße Teller aus der bräunlichen Symphonie des Ganzen. Der Kupferkessel und das irdene Geschirr sind ein Stillleben für sich auf dem Fliesenboden, und nur ein echtes Malerauge vermochte die feinen Abstufungen der bräunlichen und grauen Glasuren und Polituren zu schaffen. Vergleiche stellen sich ein mit Pieter de Hooch und Metsu und manchem anderen Zeitgenossen, aber grade in der Kunst, das volle Licht auf einzelne Figuren im düstren Intérieur zu sammeln, und das Ganze doch so weich in Tonreichtum zu hüllen, ist Maes ein eigener Könner. Das grade leistete er in all seiner Vorzüglichkeit auf der Apfelschälerin, einem der neueren Bilder des Berliner Kaiser Friedrich-Museums. Ein solches Bild kann trotz seines trivialen Vorwurfs nicht langweilen, denn es interessiert den Kenner zuviel als technische Leistung und ist auch für seinen bescheidenen Zweck ein feines Werk der Charakterisierung. Wir belauschen hier in voller Glaubhaftigkeit die gutmütige Mefrouw, die ihre Köchin beim Schlummerstündchen statt bei der Arbeit antrifft. Jeder der beiden Hauptakteure ist eine echte Naturstudie, und die Liebenswürdigkeit des holländischen Phlegmas macht das Bild so sympathisch. In der spanischen oder französischen Küche wäre die Szene sicherlich mit einer keifenden Herrin und einer entsetzten Magd verlaufen, jedenfalls mit schärfer zugespitzter Handlung.

Als Sir Joshua Reynolds seinen Akademieschülern die berühmten Kunstvorlesungen hielt, sagte er über die Malerei Hollands: „Bei den Holländern ist jedes Historienbild eigentlich nur Porträtmalerei ihrer selbst. Ob sie das Innere oder Äußere ihrer Häuser schildern, immer sehen wir ihr eigenes Volk bei den ihm eigentümlichen Beschäftigungen. Das bleibt immer das Gleiche ob sie arbeiten, trinken, spielen oder kämpfen. Alle Umstände, die innerhalb eines solchen Gemäldes mitspielen, haben mit einer großen Weltanschauung nichts zu tun. Sie zeigen nur die kleinsten Besonderheiten einer Nation, die in vielen Beziehungen von der übrigen Menschheit abweicht". Reynolds vermißte die große Weltanschauung, aber ihre für den holländischen Maler bestehende Nebensächlichkeit ließ ihn grade die kleinen Dinge dieser Welt so wertvoll finden. Ohne seinen Sinn für alles Materielle hätten wir niemals eine Nationalkunst von so bodenwüchsiger Prägung und so technischer Vollendung genießen können. Wer hier mit einem an der Antike und der Renaissance geschulten Geschmack nach Formenadel, nach Dramatik und dekorativer Genialität Umschau hält, kann keine Befriedigung heimtragen. Hier sind wir im Reich der aufrichtigen und tüchtigen, immer ganz individuellen Nordländer. Aus der Natur direkt, nicht aus pathetischem Empfindungsleben und Phantasiereichtum quellen die Stoffe, und diese Lichtmaler und Koloristen sind Zauberer auf ihre Weise. Bei diesem Volk sind drei historische Bedingungen für die Kunstentwicklung mit entscheidend geworden. Hier war der Boden des Protestantismus, der die Kunst der Kirche entfremdete. Hier gewann republikanische Gesinnung die Oberhand, und der schlichte Bürger wurde statt des luxuriösen Aristokraten der gutzahlende Auftraggeber des Porträtisten, und drittens lebte auf diesem kleinen Vaterland der Deiche und Grachten die hartnäckig selbstsicherste Rasse Europas. So erklärt sich das Wesen der holländischen Genremalerei.



Nicolaas Maes / Die faule Magd

National-Galerie, London

„Das Frühstück"

von Gabriel Metsu (1630-1669)

Rijks-Museum, Amsterdam.

Die holländischen Künstler, deren Hauptschaffen in die Zeit nach dem Dreißigjährigen Krieg fiel, werden zu den zuverlässigsten Pinselchronisten der Segnungen des Friedens. Bei dem Volk der praktischen Bürger, der Materialisten, nahm die Phase der Stille nach den Stürmen auch ein prosaisches, wenn auch sehr anheimelndes Aussehen an. Man ließ es sich in der Behaglichkeit des Heims, bei Tafel- und Becherfreuden, in Liebesgenüssen, die in der Kunst jedenfalls möglichst die Dezenz wahrten, bei ästhetischem Zeitvertreib, vor allem der Musik und Lektüre, auch unter dem handfesten Volk der Märkte und der Nationalfeste wohl sein. Keine tragischen Noten drangen in diese Idyllen, und meist wurde ihr Rahmen so eng gewählt, daß die äußerste Feinheit der Ausführung das erste Gebot in der Malerbibel war. Hier trotz aller Beschränkung gut charakterisieren, Zeitkultur spiegeln, wirkliches Malgenie betätigen war der Ehrgeiz dieser Sittenschilderer. Es war alles auf das Genre gestellt, und wie in Griechenland nach den Perserkriegen blühten die Sommer der Idylliker. Die Aufgabe war nicht leicht, im Kreise der Liliputaner wirklich aufzufallen, und es ist ein interessantes Unternehmen, aus der Überfülle der Genreleistungen die wirklich originellen Künstler festzustellen. Auch sie alle waren Realisten mit der Neigung zum Naturalismus, aber sie verrieten den idealisierenden Hang in dem Wie ihres Vortrags. So haben sie uns oft genug die Königreiche in der Nußschale anzubieten, und an solche Besitztümer halten sich die Sammler, die auf den Salonschmuck ausgehen, am liebsten.

Gabriel Metsu ist ein hervorragendes Mitglied innerhalb dieser Künstlergemeinschaft. Er war ein Sohn der Stadt Leiden, der auch die Dou, Steen, Mieris und Slingelandt entstammten. Hier erblickte er 1630 das Licht der Welt als Sohn eines angesehenen Vlamen, dessen dritte Frau, die Mutter unseres Künstlers, auch als Malerin begabt war. Metsu ist bereits in Leiden Mitglied der Malergilde geworden, aber Rembrandts Genie hat ihn wohl nach Amsterdam gelockt, und hier hat er geheiratet, das Bürgerrecht erworben und ist 1669 gestorben.

Aus seinen Bildern können wir verschiedenfache Einflüsse erkennen, und oft genug leuchtet uns die Behauptung ein, daß Gerrit Dou, sein Leidener Landsmann, sein Lehrer gewesen sei. Wir finden auch in seiner Kunst miniaturartige Delikatesse, reizvolle Mittelstandschilderung und entzückend malerische Qualitäten, doch hat Metsu etwas Großzügigeres, das sich auf einigen allegorischen Bildern selbst bis ins Lebensgroße steigern konnte. Oft begegnet er sich auch in seinen Themen und der zurückhaltenden, wählerischen Vortragsart mit Terborch. Fleisch und elegante Stoffe gelingen ihm in gleicher Vollkommenheit, auch er versteht ein Hellrot aus dunkler Umgebung wie eine Jubelnote hervorklingen zu lassen. Ziehen wir sein diskretes Silbergrau in Betracht, so hat er auch Beziehungen zu Steen und Hals, und in seinen schönsten Bildern kündet sich die Einwirkung des Allsiegers Rembrandt.

Metsu fesselt uns nicht durch geistigen Inhalt, nicht durch Temperament und Gemüt. Er hat nichts Dramatisches zu bieten wie die Steen und Wouwerman, keine Stimmungspoesie wie Rembrandt und Ruisdael, keinen Humor wie Hals. Er ist nur schlicht, sinnig, heiter, schelmisch und ein feiner Beobachter des unaufregenden Ausdrucksregisters sympathischer Physiognomien. Selbst das Vulgäre hat er nicht durchaus umgangen, denn auch er hat gern die Gemüse- und Wildpretverkäufer, die Fischhändlerinnen, die Köchinnen als Modelle benutzt, aber seine künstlerische Auffassung war immer das veredelnde Medium. Unwillkürlich nahm Metsu als Volksschilderer Standeserhebungen vor. Es ist die gleiche Weise mit der die Reynolds und Gainsborough Proletarier wiedergeben. Auch in seinen bürgerlichen Genres spielen die bei den holländischen Landsleuten besonders beliebten Vorwürfe eine überragende Rolle. Wir werden Zeugen von Soloszenen, Duos und Trios, bei denen man raucht, trinkt, tafelt, auch zugleich galant ist. Wir belauschen hübsche Blondinen am Toilettentisch, sehen Kavaliere als Besucher im geschmackgehobenen Boudoir, sehen den Arzt wie bei Steen in seinen Konsultationen mit nicht allzu ernsthaft kranken Damen, auch zuweilen eine mehrköpfige Gesellschaft bei Festesfreuden. Auch Metsu malt Musikliebhaber und Zecher besonders gern, Leute, die sich in ihrer Haut und in ihrem Heim ungeheuer behaglich fühlen, und auf die das Dichterwort zutrifft:

Nicht in Rom, in Magna Grācia,
Dir im Herzen ist die Wonne da!
Wer mit seiner Mutter, der Natur, sich hält,
Find't im Stengelglas wohl eine Welt.

An der Jagd scheint auch der Künstler einen lockenden Zeitvertreib verehrt zu haben. Im Haag können wir das Gemälde genießen, das ihn selbst als Jäger darstellt. Er steht mit lachendem Gesicht, das Glas in der Hand am Fenster und hat seine Beute neben sich abgelegt. Auf einem Berliner Selbstporträt malte er sich wie Ostade und Mieris vor der Staffelei.

Unser Gemälde „Das Frühstück" ist im Besitz der Amsterdamer Galerie und zeigt den bürgerlichen Kabinettmaler auf der Höhe seiner Kunst. Besonders fein ist hier der physiognomische Ausdruck studiert, der allerdings kein Seelendrama, aber doch ein vergnügliches tête-à-tête überzeugend wiedergibt. Dieses Paar ist schlicht bürgerlich gekleidet, und das ganze Milieu, bis auf eine prächtige Orienttischdecke, einfach. Man speist nur Brot zum Wein, aber das Gemälde wirkt reich durch seinen Kolorismus. Wir empfinden etwas von Rembrandtscher Seelenwärme ausgegossen, so wundervoll sind die lebhaften Noten von Rot, Weiß und Gelb in eine Hülle von bräunlichem Oliv gebettet. Und wie vollendet ist hier Nebensächliches wie das Brot, der Krug, das weiße Tischtuch behandelt.

Solche Duos verstand Metsu auch weit anspruchsvoller auszugestalten. Nur die Klassiker seines Faches kommen angesichts seiner Werke in die Erinnerung. Das Dresdener Liebespaar beim Frühstück liebt den Toilettenluxus, und das Heim mit dem reizenden Durchblick ins Freie, mit dem Vogelkäfig und der Dienerin läßt an Rembrandt und seine Saskia denken. Nur sprüht bei Metsu kein schöner Götterfunken der Freude; die Vorsicht, die das Genie verachten darf, tritt neben dem Talent mit leisen Sohlen auf.



Gabriel Metsu / Das Frühstück

Rijks-Museum, Amsterdam

„Jakobs Traum“

von Ferdinand Bol (1616–1680)

Gemälde-Galerie, Dresden

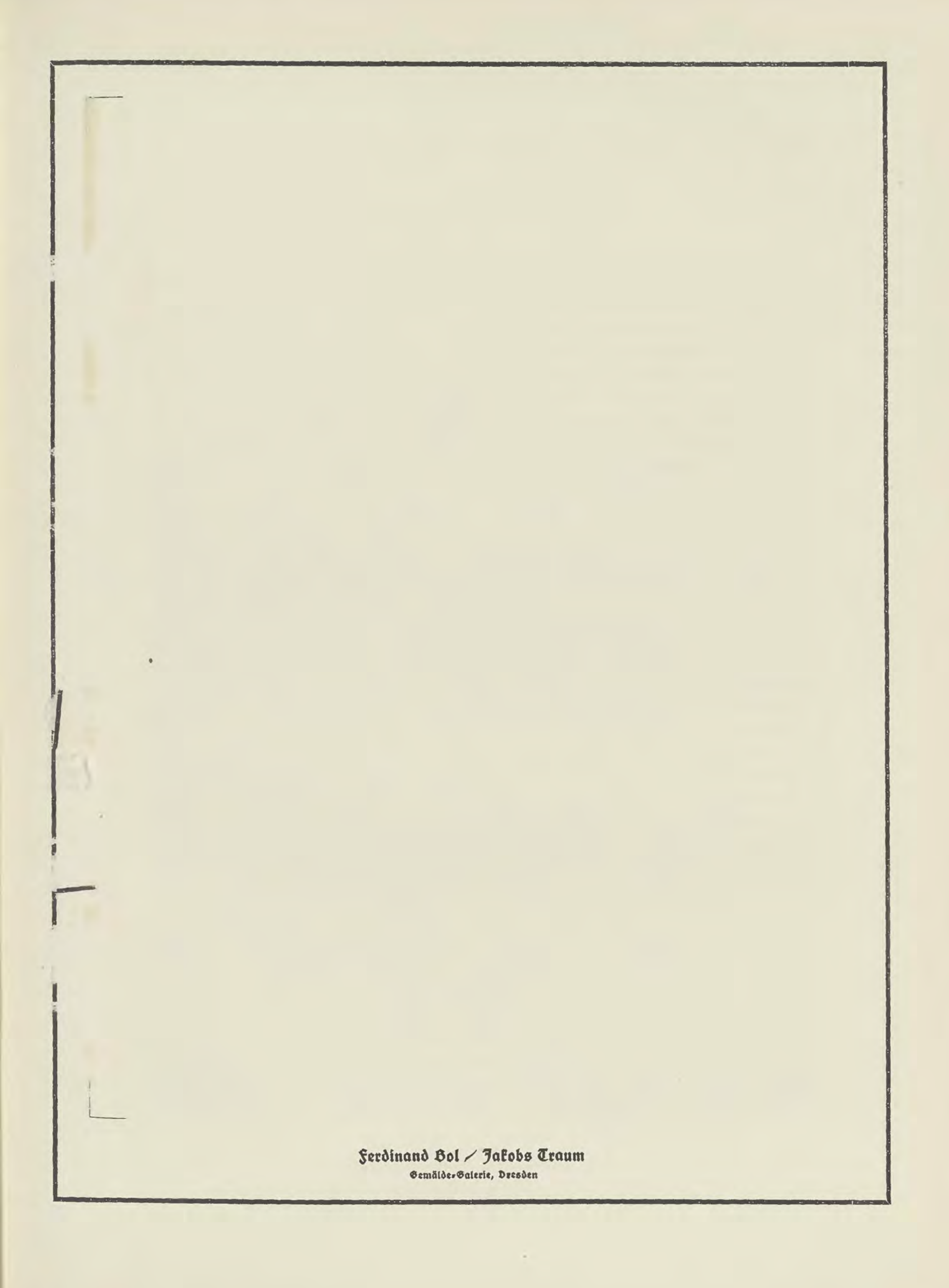
Die Erkenntnis, daß wer mit einem Großen verwechselt werden kann, selbst Größe in sich tragen muß, reiht den holländischen Meister Ferdinand Bol unter die besten Maler aller Zeiten. Manches seiner Werke hat zuweilen als echter Rembrandt gegolten. Er kann so gleichgeschaffen wirken, daß selbst der Kenner keine Unterschiede festzustellen vermag. In den geheimnisvollen Gluten seines Kolorismus zeigt sich Rembrandtsche Formgebung und Pinselschrift, zuweilen ergreift uns die gleiche Seelenfülle. Trotzdem ist die Wucht des Namens Rembrandt für Bol erdrückend. Daß seine Gemälde und auch seine Radierungen von Mit- und Nachwelt hoch eingeschätzt wurden, beweist ihr häufiges Vorkommen an vornehmsten Kunststätten. Mit den Flinck und Livens, den Eckhout und Fabritius zählt er zu den Leuchten der Rembrandtschule. Er saß unter den ersten Schülern in der Werkstatt des Zauberers von Amsterdam, und seine Begeisterung für ihn stempelt auf Jahre hinaus sein Schaffen. Rembrandt entwickelte seinen Stil konsequent weiter bis zur Unnachahmlichkeit, die besten Schülertalente, die Bol und Flinck, sind unter Festhaltung gewisser Vortragsmittel mehr und mehr auf akademischen Bahnen weitergegangen. In den wenigen Bildern, die das Braunschweiger Museum von Bol besitzt, ist sein künstlerischer Werdegang deutlich zu verfolgen. Die „Braut des Tobias“ liegt hüllenlos auf dem Lager hingestreckt und könnte in ihren weichen, verschleiernden Tonharmonien als Rembrandt gelten. Aber „Mars und Venus“, wie die „Bekränzung des Duilius“ sind scharf durchgezeichnete, glattgehaltene Kompositionen. Auch in der Stoffwahl tischt uns Bol wie sein großer Lehrer, abwechselnd Bildnisse, Biblisches, Geschichtliches und Mythologisches auf. Dann mischt er gelegentlich, wie bei dem „Jungen Prinzen, den Genien geleiten“ der Zeitmode entsprechend Porträt und Allegorie.

Das Kopenhagener Frühzeitbild „Die Frauen am Grabe Christi“ verrät auf den ersten Blick den Einfluß Rembrandts. Sein geheimnisvolles Helldunkel schafft eine Atmosphäre der Mystik, obgleich der Himmelserscheinung etwas Theatralik anhaftet. Eine reiche Lichtquelle strömt von der mächtigen Engelsgestalt auf dem Steingrab. Sie wird auf den kleinen Fleck in weiter, düsterer Waldnatur fortgeleitet und erhellt die wie von überirdischen Schauern ergriffene Gruppe der Leidtragenden. Wir glauben auch Modelle von Rembrandt wiederzuerkennen. Die „Ruhe auf der Flucht“ in der Dresdener Galerie scheint ganz in bräunlichen Rembrandt-Ton gebettet. Aber ein Schönheitsfreund hat diesen Joseph und diese Maria für seine Arbeit ausgewählt. Er ist an dem plump Alltäglichen vorübergegangen. Deutlich wird der Übergang in die akademische Richtung auf dem schönen „Bildnis einer Mutter mit zwei Kindern“ im Amsterdamer Reichsmuseum. Hier scheinen die Tizian und Rubens vorgeschwebt zu haben, und nur in manchen tiefleuchtenden Tonigkeiten, dem Farbenauftrag und der Stoffbehandlung klingt der große Lehrer an. Ein Zug dekorativen Barockgeistes hat den Vorhang zwischen den Säulen des Hintergrundes angeordnet und das prächtige Kissen, auf dem das nackte Kleinste wie ein Bellinisches Heilandskind steht. Reiche Tracht spielt hier eine Rolle und sagt uns, daß Bol schon in frühen Mannesjahren Auftraggeber in den Patrizierkreisen Hollands fand.

Das Kaiser-Friedrich-Museum besitzt ein Frauenbildnis, das Bol als Sechsundzwanzigjähriger schuf. Es ist ein Werk von ebenso geistreicher und zurückhaltender Ausführung wie überzeugender Charakteristik. Schwarz, grau und weiß bestimmen in ernstem Akkord die Tonhaltung, aber wie licht und plastisch ist der blonde Kopf mit den hellen Pupillen herausgearbeitet. Es handelt sich um ein eher unschönes, nüchternes Gesicht, doch spricht lebendiger Geist aus den meergrünen Augen. Und der milde Glanz der Perlen im Ohr wiederholt sich in einzelnen Tupfen auf der Haut und verleiht dem Ganzen Schmelz und Eleganz. Gern hat Bol seine Damen und Herren in Brustbildaufnahmen verewigt, für die er die Hände mit einbezog. Vollbeleuchtet lehnt die festlich geschmückte Holländerin des Eremitage-Gemäldes ihre weichen Formen auf eine Brüstung. Ein rotes Fensterkissen vor dem schwarzgekleideten Herrn des hervorragenden Porträts im Leipziger Museum bestimmt die warme Farbigkeit dieser Schöpfung. Phantastische Ausschmückung des ungleichen Ehepaares „Greis und junge Frau" im Petersburger Museum hebt dieses Werk besonders hervor. Bol hat den nächstgroßen Rembrandtschüler Flinck mit keinem Schützenfest erreicht, aber er steht in vorderster Reihe der Meister der Regentenbilder. Nur neben Rembrandt kann er in der herrlichen Frühzeitgruppe „Regenten des Leprosenhauses" im Amsterdamer Rathaus gestellt werden, so tiefschwellend klingen die Farben, so ruhevoll walten diese würdigen Volksfreunde ihres Amtes. Er hat solche Gruppen mit drei bis sieben Personen ausgeführt und auch in ihnen die Wandlung seiner Ausdrucksweise deutlich gemacht. Stellen wir z. B. eines seiner Vorsteherinnenbilder wie das der „Drei Regentinnen des Leprosenhauses" im Reichsmuseum neben verwandte Werke der Hals, Verspronck oder Bray, so mutet uns Bol als der besonders Prunkliebende an. Seine Mefrouws sollten offenbar weniger die ernsten sozialen Arbeiterinnen als die großen Gesellschaftsdamen verewigen. Es scheint etwas von dem spanischen Repräsentationsgeist der südniederländischen Vlamen hier eingedrungen, der den Weltmann im Maler brauchte, nicht den mitleidvollen Seelenfreund.

Bols Schaffen berichtet von der angesehenen Stellung des Malers und verrät sein gläubiges Herz wie seine höhere Bildung. Er ist 1616 in Dordrecht zur Welt gekommen und muß die Vorliebe der dortigen Künstlerschaft für Lichtfülle und Farbigkeit geteilt haben. Deshalb hat auch ihn der Magnet Rembrandt angezogen. Wir wissen nur von seinem endgültigen Wirken in Amsterdam bis zu dem Todesjahr 1680.

Unser Gemälde „Jakobs Traum" aus der frühen Schaffenszeit zeigt den Künstler vollständig unter der Verzauberung durch Rembrandts neue Vortragsweise. Ein biblischer Vorgang wurde gewählt, in dem das übersinnliche Element die entscheidende Rolle spielt. Zu dem tiefentschlummerten Jakob tritt in schummeriger Felsschlucht der Engel, und auf sein Geheiß beginnt aus Lichtstrahlungen die Traumvision zu erstehen. Wie suggestive Macht geht es von der Helle aus, die von der Lichtgestalt voll auf das Antlitz des Schläfers fällt und ihm beglückende Gesichte vorspiegelt. Aller Umriß ist in weiche Licht- und Schattenübergänge aufgelöst, das Helldunkel verhüllt und entschleiert zugleich. Jakobs Antlitz trägt ganz niederländischen Typus, doch verschönt es die geheimnisvolle Beleuchtung. Die Farbe ist flüssig und leuchtkräftig, sie vermeidet als Lokalton aufzutreten, modelliert einzelne Teile in voller Plastik. Nur leise Andeutungen weisen auf die kommende Entwicklung des Malers, aber er versteht es hier schon wundervoll, als klassischer Holländer zu wirken. Denn diese Malerei „gibt eine klare Vorstellung von jenem dreifachen und verschwiegenen Vorgange: fühlen, nachdenken und gestalten".



Ferdinand Bol / Jakobs Traum
Gemälde-Galerie, Dresden

„Der Geiger am Fenster"

von Gerard Dou (1613–1675)

Gemälde-Galerie, Dresden

Die Kunst des holländischen Feinmalers Gerard Dou paßt in das intime Cabinet. Meist sind seine Werke wie Miniaturen zu genießen. Ein unendlicher Fleiß und höchster Geschmack haben an ihrer Ausgestaltung zusammengewirkt, oftmals läßt erst das Vergrößerungsglas alle Reize recht erkennen. Während in den südlichen Niederlanden Rubens seine Kolossalschöpfungen hinzauberte, und in Holland Rembrandt bald in kleinerem, bald in umfangreichem Maßstab Kunde aus geheimnisvollen Seelentiefen gab, saß Gerard Dou in unerschütterlicher Geduld seine Bildchen ausgestalten. Seine Malerbrust erbebte nicht von leidenschaftlichen Erregungen. Wie der Kunsthandwerker irgendein Gerät, ein Schmuckstück entstehen läßt, schuf er sein Gemälde, und zuweilen scheint auch des Lyrikers und des Menschenschilderers Wesen spürbar. Wir möchten einen Dou in keiner Bildergalerie missen. Er ist der Vertreter der Malerei, die dem Feinschmecker, dem Sammler Freuden beschert. Solche Bilder können als Geschmackserzieher wirken, denn in wählerischer Farbenzusammenstellung und dekorativem Geschick verraten sie überlegenen Geist. Sie lehren die Meisterschaft, die sich in der Beschränkung zeigt, verehren. Mit Rembrandt hat Dou während seiner ersten Lebensjahrzehnte in engsten Beziehungen gestanden. Sie waren Nachbarn in Leiden, und von dem sieben Jahre älteren Künstler wurde Dou unterrichtet. Als sich Rembrandt noch in kleinerem Rahmen dem Studium des in die Dunkelheit einfallenden Lichtes hingab, lernte sein Schüler Gefallen an dieser Aufgabe finden. Er spürte keinen Drang nach weiteren Malproblemen, während der Meister bedeutsamen Wandlungen zuschritt. Sein lebelang bewegte er sich in gleichem Kreise, benutzte oft die gleichen Modelle, wurde zum Spezialisten erster Ordnung. Vieles aus der Rembrandt-Sphäre klingt bei ihm an. Den Vater und die Mutter Rembrandts, zwei prächtige Charakterköpfe, hat er oft gemalt. Den genialen Lehrer selbst zeigt er in seiner kahlen Werkstatt, in der doch die Violine und Waffen nicht fehlen dürfen. Auch das Bogenfenster, aus dem das Modell schaut, übernahm Dou, und was besonders erstaunt, ist bei den häufigen Selbstporträts eine auffallende Ähnlichkeit mit dem Meister. Die Freundschaft zwischen den Dous und Rembrandts muß eine enge gewesen sein, denn es scheint, als habe der junge Gerard sehr nach seinen Wünschen die Eltern Rembrandts für Sitzungen zur Verfügung gehabt. In allerhand Verkleidungen haben sie ihm gesessen, beim Lesen, beim Sinnen und Beten hat er sie belauscht. Es gibt ein paar kleine Köpfe von Rembrandts Mutter, die jede Fältelung des seelenvollen Gesichtes in feiner Beleuchtung so vollendet geben, daß man sie der Malerhand des großen Sohnes zuschrieb. Vielleicht danken wir Dous zahlreiche Selbstporträts auch der Anregung Rembrandts, der sein ganzes Schaffen hindurch die eigne Person als willigstes Modell benutzte. Dou stellt sich in seiner Kunst in verschiedensten Neigungen zur Schau, als Maler, als Raucher, als Violinspieler. Er hat den Globus bei sich, allerhand antike Bildwerke, Bücher, einen Totenkopf. Er steht als jüngerer Kavalier in Hut und Handschuhen, als älterer Herr mit Pelzhut und Spazierstock. Immer trägt er die Haare lang und sieht ansprechend aus, gleichviel ob ein rundes, heiteres Jungmänner-Gesicht oder ein fleischiger, ältlicher, ernster Herr uns anschaut.

Wir können seine Kunst am besten in Amsterdam, im Haag, in Dresden, Paris, München und Wien beurteilen, und einzelnes haben sonst noch manche Städte zu bieten. Wenn er auch gern Ernstes, zuweilen Ergreifendes in der Schilderung von Einsiedlern, Astronomen, Ärzten, Lehrern und Musikern schuf, bleibt im allgemeinen das Genrehafte der Grundzug. Freude hat ihm auch die Beobachtung des Volkes gemacht. Auf dem „Marktschreier" der Pinakothek versteigt er sich bis zu einem ganzen Ausschnitt des Volksgetriebes. Wenn er hier den theatralischen Ausrufer, den selbstbewußten Bürger, die Proletariermutter in aller Natürlichkeit spiegelt, erhebt er sich bis zum Sittenschilderer. Er weiß auch ein Stückchen Torgegend der Vaterstadt Leiden fein in das Gemälde einzubeziehen. Es ist das hübsche Landschaftsbild, das er von seiner Wohnung aus zu sehen gewöhnt war. Sonst beschränkte Dou sich meist auf Stoffe, die er im Hause, im Zimmer, in Küche und Keller fand. Aber ein bloßes Abmalen genügte dem Künstler mit hohen ästhetischen Bedürfnissen nicht. Er erfand sich eine Aufmachung eigener Art in dem Fensterrahmen, vor den er das Modell stellte oder setzte, und den er mit immer neuem Beiwerk prunkvoll schmückte. Es war seine Idee, hier unter der Brüstung ein Marmorrelief anzubringen, was die Van der Werff und Mieris gern übernahmen, und Teppiche, Kissen, Vorhänge wie für einen Bühnenaufzug ringsum zu ordnen. Der oft winzige Maßstab des Ganzen zwang zur Arbeit unter dem Vergrößerungsglas, und wir wissen, daß Dou mit seiner Hilfe dem Geäder eines Holzes, den Fäden einer Textilie, den Haaren des Pelzes nachspürte. Er hat es daher auch in der Ausführung des Stofflichen bis zu hoher Vollendung gebracht. Groß wurde die Nachfrage nach Dous Miniaturporträts, obgleich er kein tiefer Psychologe war, und seine unerschütterliche Ausdauer soll manchen Sitzer schwer auf die Probe gestellt haben. Ein Bericht sagt, er konnte es so treiben, „daß sie ihre sonst lieblichen Physiognomien verstellet und vor Aberdruß ganz verändert haben". Aber die Abnehmer auf solche Kunst mehrten sich derart, daß er sich jede Stunde damals schon mit einem Goldstück berechnen konnte. Der schwedische Regierungsvertreter im Haag bot ihm eine Jahrespension von 1000 Gulden für das Vorrecht, sich Bestes von neuen Arbeiten auswählen zu dürfen, König Karl II. von England begehrte ihn als Hofmaler. Der Meister aber, der 1613 in Leiden das Licht der Welt erblickt hatte, blieb der Vaterstadt bis zu seinem Tode 1675 treu. Er hat ein stilles Leben geführt, kein Weib genommen und unentwegt gearbeitet. Seine Nichte Antonia van Tol führte ihm das Haus, und sie wird ihre Mühe gehabt haben, seiner Ordnungsliebe bei der Fülle von Dingen, die dieser geniale Stilleben-Anordner brauchte, zu genügen.

Das Gemälde „Der Geiger am Fenster" in der Dresdener Galerie zeigt den jugendlichen Dou in all der Aufmachung, die er sich als Umrahmung seiner Bildfiguren ersonnen hatte. Hier kehrt er ganz die heitre Seite seines Wesens hervor, die Musik dient ihm nur als Verkünder lustiger Stimmung, als Wecker des Frohsinns, nicht als seelische Aussprache. Dem dekorativen Geschmack des Meisters entspricht das Bogenfenster mit dem schönen Vorhang und das vornehme Marmorrelief der Brüstung. Es wurde nach einer antiken Puttiszene des vlämischen Berninifolgers Duquesnois geschaffen. Im Dunkel des Hintergrundes ist ein Einblick in des Malers Werkstatt gegeben, und der Globus neben der Staffelei deutet auf die Zeit, in der jedes Holländers Herz tiefen Anteil an der Seemachtentwicklung des Vaterlandes nahm. Das Licht fällt von vorn ein und spielt fein um den Blondkopf und die linke Seite des Künstlers. Es erhellt sein Notenheft, den wundervoll gemalten Degengriff mit dem rotgefütterten Gürtel und läßt Teile des Fensterrahmens aufleuchten. Ein Stück Autobiographie ist mit Grazie und Geist überliefert.



Gerard Dou / Der Geiger am Fenster

Gemälde-Galerie, Dresden

„Der Fischerknabe"

von Gottfried Schalcken (1643–1706)

Kaiser-Friedrich-Museum, Berlin.

Das Spezialistentum ist sicher oft ein Hilfsmittel zum Hervorheben der Einzelpersönlichkeit. Wie wären wir imstande, bei dem Malerüberfluß im Holland des 17. Jahrhunderts, dem einzelnen Künstler gerecht zu werden, wenn in dem kleinen Reich der Wasserwege nicht so vielerlei Straßen nach dem Malerparnaß geführt hätten. Einig waren die Meister des Pinsels alle in der Überzeugung, daß die Kunstwerke ein sauberes, feines Gewand von besonderer Tonschönheit tragen müßten. Aber wie sie es ausgestalteten, und über welchen Stoffinhalt sie es breiteten, war ganz der individuellen Neigung anheimgestellt. Zum Verwechseln ähneln sich oft die verschiedenen Meister der verschiedenen Schulen, und nur Kenntnis des Spezialistentums wird zum Wegweiser durch das Labyrinth. Ohne Schwierigkeit ist ein Maler wie Gottfried Schalcken festzustellen, wir müssen nur vorsichtig sein, ihn nicht vielleicht mit Gerard Dou oder Honthorst zu verwechseln. Sie alle waren nicht wie die übrigen Holländer Freilichtanbeter. Sie liebten die Dunkelheit, die von irgendeiner Lichtquelle her, dem Mond, einer Fackel, einer Kerze, oft nur durch feine Lichtspalte, zum Helldunkel wurde. Caravaggio, der große italienische Naturalist, und besonders Rembrandt hatten für diese Spezialität den Weg gewiesen, und als den alleinseligmachenden hielt Schalcken an ihm fest. Zählt er doch auch zu dem Malerkreis von Dordrecht, dem glänzende Lichtwirkungen und schimmernde Farben das Hochziel waren. Und um so verblüffender vermochte er seine Liebhaberei zu entwickeln, als ihm der Künstlerwillen zum Höchsten nicht gegeben war. Der Beifall, den er für seine Sonderart erntete, der selbst von gekrönten Häuptern gespendet wurde, genügte seinem Ehrgeiz nach behaglicher Herstellung künstlerischer Süßigkeiten. Glatter und blanker als Dou hat er seine Bilder gemalt, das Temperament nötigte zu keinen Versuchen in neuer Strichart, in abweichendem Auftrag der Farbe. Wenn er zuweilen auch aristophanische Anwandlungen spürt, auch frivol oder pathetisch zu sein versucht, es hat keinen Einfluß auf seine Vortragsart. Dieses von leichter Satire umspielte Phlegma scheint das „Selbstporträt" in Turin zu bestätigen. Auch einige Geziertheit des bartlosen Malers mit den weichen Wangen und den weichen Händen offenbart es.

In seinen Religionsbildern mutet er uns eigenartig an. Die „Büßenden Magdalenen" in München, die Maria der „Heiligen Familie" im Louvre haben, trotz des Totenkopfes oder des Heilandskindes, etwas elegant Menschliches. Sie sind mehr die Weltkinder des Rokoko. Auf dem Bilde der „Klugen und törichten Jungfrauen" in München, auf dem die vollgliederigen Klugen im Reigen vorüberschweben, und die Törinnen sich demütig neigen, spielen die Lichteffekte des Mondes und der Lämpchen die Hauptrolle. Bei der „Verspottung Christi" in Augsburg mit seinem edlen Heilandstyp und einem derben Spötter, bei dem die urwüchsigen Vorbilder des Bosch oder Lucas von Leiden anklingen, ist die Erhellung der nächtigen Szene durch eine Fackel des Kriegers das Wesentliche. Nicht die Tragik des Menschheiterlösers, sondern die Spiegelung künstlichen Lichtes auf den Helmen wird zum Zweck der Darstellung. Schalcken hat uns auch verschiedene Proben seiner Begabung als Bildnismaler hinterlassen. Er konnte repräsentativ sein wie die Fran-

zosen der Sonnenkönigzeit, wenn er seinen hohen Gönner, den König Wilhelm III. von Oranien, in voller Rüstung mit Allonge-Perücke, und doch recht mürrisch aus langnasigem Gesicht dreinschauend in der Nähe des Meeres zeigt. Das Kostüm mit lebendig gebauschtem Stoff, spielt bei dem Damenbildnis der Liechtenstein-Galerie eine Rolle, während die Trägerin gekünstelt und weltkindlich leer erscheint.

Schalcken treibt in seinem rechten Fahrwasser, wenn er die genrehaften Bilder mit dem Beleuchtungseffekt hervorbringt. Immer ist ihm das auffallende Motiv, nicht die tiefe Bildwirkung das Wesentliche, und er ist unermüdlich im Ersinnen von Abwandlungen. Schwingt er sich, wie auf dem Gemälde des Louvre, auch gelegentlich zu einem Stoff aus der Götterlehre auf, wenn er „Ceres beim Fackellicht Proserpina suchend" gestaltet, oder bei dem Nachtstück der „Venus mit brennendem Pfeil" in Cassel, so handelt es sich sonst nur um hübsche junge Mädchen oder Männer, die sich irgendwie unaufregend betätigen. Das Alltägliche, die Sphäre des holländischen Realisten, entscheidet auch für Schalcken, wenn er auf dem Dresdner Werk die allerdings recht damenhafte Köchin ein Ei vor der Kerzenflamme prüfen läßt, oder die „Junge Frau mit der Waffel" wiedergab. Da hat ihn eine Jungfrau gefesselt, die beim brennenden Licht liest, eine „Kokette mit der Kerze in der Hand", die im Dunkel ihr lachendes Gesicht rötlich von unten her überstrahlen läßt, oder ein „Mädchen, das ein Kohlenbecken anbläst". Zu einer Art kleiner galérie galante gehören das feine Londoner Bild der „Offizier, der einer Dame Schmuck bringt", oder das Kleinod des Haager Museums, die „Junge Frau mit dem Ohrring". Schalcken begegnet sich hier mit den Terborch und Mieris, und es ist, als ob er die Watteau und Fragonard vorausnimmt. Solchen Geistes Spur kennzeichnet sich auch in dem spitzbärtigen „Kavalier, der eine Venusbüste betrachtet", wie in dem „Jüngling, der einer lachenden Gipsmaske den Finger in den Mund steckt". In Dordrecht hatten die Maler sich energisch von den Handwerkern getrennt und ihre eigene „simpele Confrererie" gegründet, aber ein wenig von den vornehmen, akademischen Neigungen der nachbarlichen Kollegen in Utrecht tritt bei ihrem Schaffen in die Erscheinung.

Schalcken war 1643 im kleinen Ort Made zur Welt gekommen und verlebte schon seine Knabenzeit in Dordrecht. Hier wurde er von Samuel von Hoogstraaten, dem feinen Sittenbild- und Porträtmaler, wohl auch von Gerard Dou unterrichtet. Dieses Meisters Fußstapfen ist er jedenfalls treu gefolgt, und seine Spezialität half zu ungewöhnlichen Erfolgen. Wir begreifen, daß grade seine Art dem höfischen Geschmack zusagte, und er hat sowohl mehrere Jahre in England, im Dienst des Oraniers König Wilhelm III., als in Düsseldorf, für den Kurfürsten Johann Wilhelm, gearbeitet. 1706 schied er im Haag aus dem Leben.

Das Kaiser-Friedrich-Museum ist im Besitz eines der allerschönsten Schalcken-Bilder. Es ist nur klein von Umfang, aber durch einen glücklichen Platzwechsel endlich in all seiner Schönheit genau zu erkennen. Hier gibt sich der Künstler der Effekte einmal ganz nur als der Lyriker von bestrickendem Seelenzauber. Auf der Eichenholztafel hat er offenbar einen naturalistischen Vorwurf festgehalten, aber dieser „Fischerknabe" unter dem Regenhimmel neben den alten Weiden ist in Stimmung und Farbenhaltung von unbeschreiblichem Reiz. Je tiefer wir uns versenken, je stärker wirkt die Stille, das Verträumtsein, und je sichtlicher wird ein Kolorismus von großem Reichtum bei aller Zurückhaltung. Aus dem Dämmergrau der Landschaft hebt spärliches Licht märchenhaft nur ein paar Schwertlilien und einen bunten Falter hervor. Es spielt dann leise auf der Angelrute und am Boden weiter, und in uns hebt ein Klingen an wie von einer wehmutvollen Volksmelodie.



Gottfried Schalcken / Der Fischerknabe
Kaiser-Friedrich-Museum, Berlin

„Mühle von Wyck"

von Jakob van Ruisdael (1628-1682)

Rijks-Museum, Amsterdam.

Eine Malerei ohne Landschaftsbilder können wir uns heute nicht mehr vorstellen. Dennoch ist sie Jahrhunderte hindurch bei hochkünstlerischen Völkern eine Tatsache gewesen. Nur sehr gering ist die Rolle der Landschaft in der italienischen Kunst, die „süße heilige Natur" an sich hat keinen Widerhall in den Seelen gefunden. Mit der Madonna, mit Volksszenen, mit dem Porträt des Menschen wurde sie in Beziehungen gesetzt. Von der germanischen Rasse, von den Niederländern aus begann der Zug der reinen Naturliebe sich zu äußern. Schon im 14. Jahrhundert zeigten sich die Eycks als sorgfältige Naturbeobachter, und bei Roger van der Weyden spielen Flußläufe vor allem eine bedeutsame Rolle. Viele Vlamen und Holländer glänzten in der Landschaftsmalerei, aber mit ihr zugleich dienten sie anderen Aufgaben, dem Porträt, der Historie, der Sittenschilderung. Zu welcher klassischen Höhe entwickelten sie Rubens und Rembrandt. In solchen Schöpfungen dieser Malerheroen lebt alle die Fülle und Tiefe ihres Genies und ihres großen Menschentums.

Holland ist im siebzehnten Jahrhundert das Land, das die Sonderspezies der Landschaftsmalerei ausbildet und bis zu einer für alle Zeit vorbildlichen Höhe führt. Es muß in diesen schwerblütigen, soliden Menschen doch ein besonderes Gemütsleben geherrscht haben, denn das Wiedergeben von Naturausschnitten ist mit lyrischer Gefühlsanlage eng verwandt. Studieren wir die zahlreichen Proben dieser Kunstgattung der Holländer, so empfinden wir schnell, daß es sich keineswegs um bloß sachliche Berichterstattung handelt, sondern daß die wirklichen Poeten hier am Werk waren. Sie haben die weichen, verschleiernden Wirkungen ihrer Küstenatmosphäre wie eine schöne Musik genossen, sie haben das Land der Ebenen, der Kanäle, Flüsse und Weiden mit all seiner Stille wie eine stimmungsvolle Poesie in sich aufgenommen. Echteste Schilderer des feinen Licht- und Luftwebens sind sie geworden, und von ihrem Rembrandt haben sie sich das magische Halbdunkel als poetische Würze angeeignet, ohne die Tiefe seiner Schwermut zu fassen.

Ein einziger Künstler aus dieser Schar stellt sich neben den gewaltigen Entdecker des clair-obscur, weil er wie Rembrandt besonderes Seelenleid gefühlt haben muß — Jakob Ruisdael. Er hat nur Landschaften gemalt, besaß keine Weite des Schöpferumfangs wie Rembrandt, aber in seinem Sonderfach erreichte er das Unübertreffliche. Wenig wissen wir aus seinem Leben, und grade dieses Geheimnis läßt uns innigeren Anschluß an sein Werk suchen, um den sicheren Rückschluß auf den Menschen machen zu können. Merkwürdig ist es, daß wir uns bei dieser Art der Künstler, wie Rembrandt, Ruisdael, Turner, bei diesen großen Landschaftern, mit verhältnismäßig dürftigem, biographischem Material begnügen müssen. Sie liebten es in der Zurückgezogenheit zu wirken, und aus ihren ungestörten Zwiegesprächen mit der Schöpfung erstanden die Landschaftswerke voller Pathos und Zartheit und erschütternder Leidenschaft. Das Große wirkt auch vor allem auf die Großen, und uns Deutschen wird Goethes Verhältnis zu Jakob Ruisdael immer als die Gewähr seiner Bedeutung

gelten. Unser Weimarer Olympier bewunderte ihn nicht nur als den Techniker, er hatte den Poeten in Ruisdael entdeckt. Er war ihm „der reinfühlende, klardenkende Künstler, der sich als Dichter erweisend, eine vollkommene Symbolik erreicht, und durch die Gesundheit seines äußern und innern Sinnes uns zugleich ergötzt, belehrt, erquickt und belebt." Goethe stand nicht auf dem Standpunkt des modernen Naturalisten, dem die treffende Wiedergabe irgend eines gleichgültigen Vorwurfs genügte. Er verlangte von dem Künstler die Fähigkeit des Stilisierens, die vorsichtige Auswahl des Stoffes, einen Idealrealismus. „Wenn es gegen die Natur ist, ist es zugleich höher als die Natur" war seine Auffassung von der allein berechtigten Darstellungsform des Landschafters. In diesem Sinne las er in den Landschaften des Jakob Ruisdael symbolische Züge, und es ist ein hoher Genuß ihn drei verschiedenartige Werke unseres Meisters, seinen „Wasserfall", „Das Kloster" und den „Judenfriedhof" interpretieren zu hören. Lebendige Gegenwart entdeckt er in dem ersten, Vergangenes neben Seiendem in dem zweiten und den Gedanken der Sterblichkeit, des großen Vergehens in dem dritten Gemälde.

Solche Schätzung der Besten seiner Tage scheint Ruisdael nicht gefunden zu haben, denn wir hören wie ihn das Mißverständnis der Zeitgenossen quälte. Es liegt wie ein Schleier über seinem Leben. Wir wissen, daß er in Haarlem 1628 zur Welt kam. Er muß aus kunstbegabtem Stamm entsprossen sein, denn sein Onkel Salomon war ein berühmter Maler und auch ein Vetter machte sich einen Namen. Früh hat Jakob bei seinem Oheim und bei Cornelis Vroom eifrig studiert, aber seine Leidenschaft war das einsame Herumstreifen in der Ebenenwelt und auf den Dünen der Heimat. Das berichten uns seine Arbeiten. Er ist bis in die Waldgegenden des deutschen Nachbarlandes hinein vorgedrungen und hat sich endlich in Amsterdam festgesetzt. Wir hören von seinem kränklichen Körper und seiner Armut und begreifen daher seinen leidenschaftlichen Anschluß an die Natureinsamkeit. „In der Dunkelkammer seiner Seele", hat ein frommer Kenner geurteilt, „hat er seine Landschaften entstehen lassen." Im größten Elend ist er 1682 in Haarlem gestorben. Es hatte ihn in die Vaterstadt zurückgetrieben, und die Gemeinde der Menoniten verschaffte ihm ein Obdach vor seinem Tode.

Ruisdael hatte sich in seiner Landschaftsmalerei auf kein Dogma eingeschworen, aber selbst das ungeschulte Auge wird ihn leicht erkennen, weil er mit besonderer Stimmungspoesie festzuhalten weiß. Er hat den Strand, Waldteiche, Wasserfälle, Schlösser, Stadtansichten, die stürmische See, das Kloster, das Gebüsch, den Kirchhof und Mühlen gemalt. Eine epische Note verleiht seiner Kunst besondere Größe. Wir zeigen das herrliche Gemälde der „Mühle von Wyck" aus dem Amsterdamer Museum, und obgleich der Realist hier in erster Linie das Wort hat, ist doch der persönliche Gemütszauber des Meisters auch hier ergossen. In aller Echtheit steht die prächtige Mühle am Ufer vor uns, ein paar stattliche Bauten und ein niedriges Bauernhaus ragen aus ihrer waldigen Umgebung. Ein Segelboot scheint landen zu wollen, und vielleicht wünschen die Spaziergängerinnen, die zur Landungsstelle streben, eine Ausfahrt. Sie wirken in der Weite dieser schweigenden Natur ganz verschwindend, und wir übersehen sie fast vor den Schönheiten des langgedehnten Ufers mit seiner Pfahleinzäunung und vor dieser mächtigen Wolkenwand des Horizontes, die einen kommenden Sturm zu künden scheint. Dazu paßt auch das Licht, das von irgendwo aus dem Himmel fällt und einen tiefgrünen Landstreifen, die gelbe Mühle und das rostrote Bauerndach grell aufhellt. Eine ernste Stimmung liegt über dem Ganzen, und doch ringt es sich wie eine holde Melodie aus diesem andante serioso.

Jakob van Ruisdael / Mühle von Wyck

Rijks=Museum, Amsterdam

„Die Wassermühle"

von Meindert Hobbema (1638-1709)

Rijks-Museum, Amsterdam.

Neben die größten Landschafter Hollands, neben Rembrandt und Ruisdael, ist durch die Auffassung der Neuzeit Meindert Hobbema gestellt worden. Als er gestorben war, hatte man ihn vergessen, und seine Bilder verkauften sich so schlecht, daß man sie, um bessere Geschäfte zu erzielen, auf geschätzte Künstlernamen, vor allem auf Ruisdael, umtaufte. Heute sind die Hobbemas Köder für Sachverständige, und der Ruhm, das Genie gebührend gewürdigt zu haben, fällt auf England. Die Londoner National-Galerie hat erst vor ungefähr einem Jahrzehnt eine Riesensumme für ein Meisterwerk dieses Holländers gezahlt, und wird wegen dieser Erwerbung beneidet. Nicht nur das merkwürdig gegensätzliche Volk des matter of fact und des Gemütsreichtums, nicht nur die Anbeter des finish in der Kunst begreifen heute Hobbemas Größe, alle Kulturnationen reihen ihn unter die vorzüglichsten Landschaftsmaler.

Es ist natürlich, daß diese Werke nur als sanfte Sieger auftreten. Sie besitzen nicht die tragische Gewalt Rembrandts oder den feierlichen Ernst der Schöpfungen des Jakob Ruisdael. In ihnen waltet weniger das dichterische Empfinden, das souverän gestaltet, als ein sorgfältig buchender Realistensinn. Hier finden sich keine heroisch-klassizistischen Deklamationen, wie bei den Poussin und Claude, und wo die Ruinen gemalt werden, handelt es sich nicht um Romantik, sondern um naturtreue Schilderung. Aber Hobbema hätte seine erneute Schilderhebung nicht verdient, wenn er nur als Berichterstatter aufgetreten wäre. Was seine phrasenlose Malerei so liebenswert macht, ist, daß wir in ihr stets eine innige Künstlerseele spüren. Er spähte mit scharfen Blicken aus, wenn er malte, aber immer war ihm das Herz dabei bewegt. Hobbema brauchte nicht die pittoresken Eindrücke römischer Campagna und Gebirgswelt, zu denen es soviele seiner Heimatgenossen mit Zauberfäden zog. Er fand volle Befriedigung, wenn er seine heimische Umwelt, die stillen Grachten, die sauberen Giebelhäuser der holländischen Städte, das schöne Ausflugsziel naturhungriger Sommerfrischler vor den Toren wiedergeben konnte. Aber mit Leidenschaft muß er auch gewandert sein und zwar am liebsten zu den baumgeborgenen Wassermühlen, die breiten, raddurchfurchten Landstraßen entlang. Er hat das Wasser geliebt, nicht den Teich, den regungslosen mit seinen Melancholien, der Ruisdael entzückte, und nicht das schäumende Meer der van der Velde und Bakhuysen, aber die silbrigen Strudel des Mühlenrades, den Weiher mit den Enten, den Bach im Gehölz und das stehende Wasser, das im Land der Marschen die Waldniederungen durchzieht und schimmernde Pfützen auf den Weiden aufleuchten läßt. Alle diese Ausschnitte gewinnen bei eingehendem Studium, weil sie überreich an ansprechendem Detail sind. Hobbema verstand das freizügige Terrain, die unabsehbare Perspektive zu geben, aber mit wahren Entdeckerfreuden genoß er auch die kleinen Schönheiten. Wenn er das meilenweite Gebiet der „Allee von Middelharnis" in einen Bildausschnitt faßte, würden wir viel beim Übersehen der Intimregie einbüßen. Da gibt es neben den

kuriosen Birken der langen Chaussee, neben dem Riesendom des Wolkenhimmels und den breiten Schollenlagerungen, auch eine vollständige kleine Baumschule, in der ein Gärtner arbeitet und die winzigsten Setzer bereits sauber gepflanzt stehen. Da sind ein paar Bauernhäuser bis in jede Dachkonstruktion zu erkennen, und in der Ferne liegt die klargezeichnete Silhouette eines Städtchens. In dieser Enge welche Fülle! Das Schilf, die Garben, die Sumpfvögel, die feinen Architekturlinien eines Kirchleins müssen in diesen Gemälden aufgesucht werden. Aus Hobbemas Landschaften spricht vor allem Heimatsliebe, aber sie verraten auch, wie weit er mit seinem Skizzenbuch bis in norddeutsches Gebiet vorgedrungen ist. Man hat aus seinen roten Ziegeldächern und Bodenformationen auf seinen Besuch der niederrheinischen Tiefebene geschlossen, hat die Gegend zwischen Dortmund und Düsseldorf porträtiert gefunden. Es ist auch behauptet worden, daß seine Weidengebüsche und Brücken und Häuser zwischen Düsseldorf und Gladbach vorkommen, und daß er bis ins Friesische hinein vorgedrungen sei. Wo sein Malerblick auch gefesselt blieb, es lockten ihn immer nur die idyllischen Bilder. Trotz der Variationen des einen Themas der Flachlandschönheit vermeidet Hobbema Eintönigkeit durch vollendete Luft- und Lichtmalerei. Er liebt das heitre Sonnenlicht, das bis in jeden Graswinkel eindringt und das zarte Blattwerk umspielt. Er liebt die silbrige Atmosphäre der Wasserdünste, das Weiche, Kosende der Allumfasserin Luft. Es wird uns wohlig vor seinen Gemälden, weil soviel zurückhaltendes Sonnengold in ihnen schimmert. Wir spüren einen Künstler mit glücklicher Gemütsveranlagung, der die reichen, schlichten Schönheiten der Schöpfung dankbar empfindet.

Schade, daß wir von seinem Leben nur so Weniges und so Widerspruchsvolles wissen. Meindert Hobbema ist 1638 geboren, und man sagt jetzt in Amsterdam, obgleich eine ganze Anzahl holländischer Städte diesen Vorzug beansprucht. Wir lesen, daß er arme Eltern hatte und in Bettelarmut starb, und wir lesen auch, daß er aus wohlhabender Familie abstammte, und daß man seine Eltern auf einem Glasgemälde verewigt entdeckte. Er soll Bürgermeister von Middelburg gewesen sein, soll ein Weinsteueramt bekleidet haben. Man erzählt, daß er nur malte, wenn ihn die Neigung trieb, jedes minderwertige Werk vernichtete und sein Bestes an gute Freunde verschenkte. Die geringe Anzahl seiner Gemälde hat die Kunde entstehen lassen, daß er seit seinem dreißigsten Jahr, in dem er zugleich Eeltje Vinck freite, den Pinsel beiseite legte. 1709 ist er in Amsterdam gestorben.

Alles das kann nur verwirren, aber seine Kunst sagt Beruhigendes und Tröstliches aus. Vertiefen wir uns nur in unser Gemälde „Die Wassermühle" der Amsterdamer Galerie, dann kündigt sich der Meister mit dem friedvollen Gemüt. Es scheint aus dem breitmassigen Gewölk starke Luftbewegung in die Baumkronen zu fahren, aber überall hin hat sich doch die Sonne verfangen. Sie reflektiert auf dem roten Dach und lagert sich vor den Hauseingang. Selbst wenn die aufschwirrenden Vögel einen Sturm melden, kann es hier nie schauerlich wie auf einem Naturausschnitt des Salvator Rosa zugehen. Das goldige Licht erhellt soviele Feinheiten der Kunst Hobbemas. Nie leuchtet im deutschen Walde die Sonne zaubrischer als in seiner Laubfülle. Wie ist das graue Holzgestänge des Mühlenhauses, das zierliche Blattwerk der Bäume und Büsche, die miniaturhafte Menschenstaffage gezeichnet. Der Rembrandtfolger lebt in diesem Bild wie der Zeitgenosse der Kleinmeister.

Meindert Hobbema / Die Wassermühle

Rijks-Museum, Amsterdam

„Die Farm"

von Adriaen van der Velde (1635 oder 1636–1672)

Kaiser-Friedrich-Museum, Berlin

Die holländische Malerei des siebzehnten Jahrhunderts gilt nicht nur dem Bewunderer der vollendetsten Palettenkunst als gelobtes Land, sie lockt und fesselt auch den Freund der persönlichen Ausdrucksart. In dem Ländchen zwischen der niederrheinischen Tiefebene und der Nordsee entwickelte sich während der dreißigjährigen Kriegszeit ein staunenswerter Wettbewerb der Künstler. Wie die Literatur unter dem Schutze der englischen Elisabeth, wie die hohen und angewandten Künste unter der Förderung italienischer Renaissancemäcene schienen die Maltalente der jungen Republik Holland durch charaktertüchtige Statthalter unerhörte Säfte und Kräfte zu empfangen. Man schuf hier keine mächtigen Prunkstücke mit kirchlichem oder geschichtlichem Stoffgehalt, man malte wen und was man im Lande um sich sah, auch aus innigem Seelendrang irgend etwas Testamentarisches. Hier wollte man keine deklamatorische Gebärde, kein königliches Gepränge, das echt Menschliche war alles Schaffens Anfang und Ende. Je tiefer wir dieser scheinbar anspruchslosen Kunst in die Augen schauen, je reichhaltiger, je schönheitsseliger erscheint sie. Dem ausgesprochenen Realismus ihrer Meister mischt sich in Vortragsart und Gefühlsausdruck zugleich eine Fülle ideellen Sinnes bei. In welcher Herrlichkeit erblühte hier der bislang so unbekannte Zweig der Landschaftsmalerei. Wohl hatten die Patinir und Breughel gewußt, was Einsamkeit in den Ebenen und Bergen der Heimat bedeutet, wohl war schon der altniederländische Maler ein zärtlicher Naturfreund, aber als die große Aufgabe erschienen ihm stets die Madonnen und Heiligen in solcher Umrahmung. Erst im Holland des siebzehnten Jahrhunderts, unter dem Pinsel der Ruisdael und Hobbema, wurde dem Naturausschnitt an sich ein Liebeslied gesungen, und zu den Künstlern, die mit eigener Liebenswürdigkeit und Feinsinn diesen Weg verfolgten, zählt in erster Reihe Adriaen van der Velde.

Er hatte als Sprößling einer hervorragenden Malerfamilie in der Stadt der höchsten Pinselbetriebsamkeit, in Amsterdam, 1635 oder 1636 das Licht der Welt erblickt. Sein Vater konnte sein Lehrer werden, und der, wie Bruder Willem, zählten zu den besten Marinemalern der Heimat. Hofmaler bei den Oraniern, beim König von England waren Van der Veldes, und unser Meister schwang sich, dank seiner entzückenden Begabung zu hohem Ansehen empor. Er wußte aber auch eine Spezialität im Figürlichen zu entwickeln, setzte seine Kavaliere, seine Bauern, Jäger, Hirten so fein in die freie Natur, daß berühmte Malkollegen ihn zu solcher Art Hilfsleistungen bei eigenen Arbeiten zu gewinnen wußten. Sein Werk atmet soviel Seelengüte und Heiterkeit, daß wir uns den jugendlichen Meister, den der Tod aus besten Mannesjahren abberief, recht als Liebling seines Kreises vorstellen können. Daß er selbst auch ein günstiges Lebenslos gezogen hatte, beweist sein ansprechendes „Familienbild" (1667) im Amsterdamer Reichsmuseum. Jung und doch schon als würdiger Ehemann tritt er hier auf. Er geht glattgescheitelt im schwarzen Anzug mit weißer Spitzenkravatte und Knieschleifen, hat sein bescheidenes Frauchen neben sich. Sein Zehnjähriger läuft mit dem Hund voran, und die Magd mit der kleinen Tochter rastet auf einem Baumstamm. Man scheint auf einem Ausflug begriffen. Diener schirren von einem Wagen im Hintergrund die Pferde ab, Schafe weiden, und Bäume, Zäune, Wasser und

Wiesen sind von Sonnenstreifen umspielt. Alles atmet Bürgerglück in Landschaftssegen. Trotz kurzer Schaffenszeit hat Adriaen van der Velde ein paar hundert Gemälde und eine Anzahl besonders feiner Radierungen hinterlassen. Und wie zeugt jede Arbeit von zusammengerafften Kräften. Immer ist Liebe und höchste Sorgfalt zugleich aufgewendet. Er trägt die altniederländische Blutserbschaft der Peinlichkeit in den Adern, aber auch der Hauch des Italienischen, der das vorangehende Jahrhundert seiner Heimatkunst durchwehte, weitet ihm die Seele. Etwas Sonnenverklärtes schimmert auf seinen Bildern. Sie sind nicht breitzügig hingesetzt wie die des Cuyp, vielmehr bis in den kleinsten Einzelzug genau behandelt. Eine persönliche Stempelung tritt in seinem Schaffen klar zutage, und dennoch verrät sich auch eine Gabe williger Anpassungsfähigkeit. Der eigenartige Wynants, der ihn auch unterrichtete, hat ihm seine Vorliebe für eine aufschwellende Höhe mit allerhand umranktem Baumschlag in freier Ebene mitgegeben. In der Tierstaffage seiner Landschaftsidyllen klingt Paulus Potter an, und mancher Einzelzug ruft Ruisdael in die Erinnerung. Meist handelt es sich um stille Naturstücke, um den Strand bei Scheveningen, Flußläufe, Waldlichtungen, in denen Vieh weidet. Auch die Jagd, das Getriebe des Bauernhofes, Eisvergnügungen haben ihn zur Wiedergabe gereizt. Wo er Menschen einführt, ist er natürlich wie die Sittenmaler seiner Heimat. Wir sehen ihn in manchen seiner besten Stücke im Amsterdamer Reichsmuseum, im Louvre, in Dresden, Berlin und vor allem in England. Er ist durch das Weltabgeschiedene und Innige seiner Schöpfungen, durch das Saubere, Lichte, Ländliche seiner Art so recht der Maler nach dem Geschmack des Inselvolkes. In den Privatsammlungen, in der National Gallery wie im Buckingham-Palast gibt es Köstliches von seiner Hand, wahre Sonntagsstimmungen aus der feuchten Klarheit holländischer Natur. Winterliches wie Sommerliches weiß er mit gleicher Echtheit wiederzugeben. Wir atmen den leichten Dezembernebel auf der „Eisbelustigung" der Dresdener Galerie, sehen das Leuchten des Schnees auf den Bäumen, das Spiegeln des Eises auf dem Fluß, das lebendige Treiben der Schlittschuhläufer und behäbiger Schlittenfahrer, wenn wir von dem Luginsland auf hoher Mauer hinunterschauen. Es wird uns warm ums Herz von allem Lichtglanz in dem sommerlichen Bild der „Landschaft" im Buckingham-Palast. Der Reiter, der sich bei dem blühenden Landmädchen nach dem Weg erkundigt, die Kühe, die geruhsam weiden, scheinen wie in einem goldenen Zeitalter zu leben.

Sechs Jahre vor seinem Tode hat der Künstler das entzückende Besitzstück des Kaiser-Friedrich-Museums „Die Farm" geschaffen. Es trägt an einem der Bretterzäune deutlich diese Angabe und wurde aus der Sammlung des Lord Francis Pelham Clinton Hope angekauft. Der Vorwurf eines wasserreichen, von hohen Bäumen umsäumten Weideplatzes im Rücken eines rotdächigen Gutshauses ist ein ganz landläufiger, aber wie hat hier vornehmste und eigenartige Malkunst den Stoff geadelt. Trotz des weichen Laubgrüns und des Sonnenspiels auf Matte und Gezweig, trotz des malerischen Schmelzes des Ganzen spüren wir sofort einen außerordentlichen Zeichner am Werk. Ein auf solche Vortragsart scharf eingestelltes Auge schwelgt geradezu im Betrachten des zierlichen Blattwerks, der Zweigbildungen, der Gräser und Kräuter. Man möchte manchen in summarischer Art verfahrenden, modernen Landschafter häufig vor dieses Bild wünschen und ihm den Gedanken Ruskins einprägen, daß der Maler nicht auf meterlangen Flächen andeuten dürfe, was die Natur innerhalb des Millimeters so voller Reiz und Reichtum ausbildet. Dies und die beseligende Stimmung reinen Erdenglückes durch die allgütige Natur teilen solchem Realismus den ideellen Gehalt mit.

Adriaen van der Velde / Die Farm

Kaiser-Friedrich-Museum, Berlin

„Damplatz in Amsterdam"

von Jan van der Heyde (1637–1712)

Rijks-Museum, Amsterdam

Wer Ghibertis Türen des Paradieses am Dom von Florenz studieren kommt, weiß, wie schmerzlich das Getriebe der Straße diesen Genuß hemmt. Die Kunst verlangt für ihre Wirkungen die Stille, denn nur dem gesammelten Betrachter erschließt sie ihr Wesen. Ebenso braucht der Schaffende die umfriedenden Wände der Werkstatt, und nicht hoch genug können wir die Schöpfungen einschätzen, die trotz des Lärmes der Öffentlichkeit entstanden. Es ist nur natürlich, daß Maler des Städtelebens im Laufe der Kunstgeschichte in sehr geringer Anzahl auftreten. Ihre Aufgabe, unter freiem Himmel, auf dem Pflaster der Straße den Stoff festzuhalten, ist von nicht geringer Schwierigkeit. Sie setzt gute Nerven und sicheres Könnentum voraus. Um so dankbarer müssen wir den Meistern sein, die ein echtes Talent in den Dienst solchen Schaffens stellten, sie bieten mit künstlerischen Freuden zugleich kulturgeschichtliche Belehrung. Mit welchem Genuß träumen wir uns vor den Bildern Jan van der Heydes in das Amsterdam und Brüssel des 17. Jahrhunderts, vor den Canales und Belottos in das Venedig und Dresden der Barockzeit, vor den Gärtners und Hummels in das Alt-Berlin der Biedermeierzeit zurück. Hat doch der geistvolle Radierer Pennell neuerdings selbst das Leben im Bereich der Wolkenkratzer Neuyorks zu fesselnden Bildmotiven gestaltet.

Der Holländer Jan van der Heyde ist zum Bahnbrecher einer Bildgattung geworden, die Architektur und Landschaft auf das Eigenartigste vermählt. Er hat nicht wie der moderne Pariser Raffaelli das prickelnde, siedende Getriebe der Weltstadt auf frischer Tat eingefangen. Er hat mehr als beschaulicher Betrachter, mehr abseits vom Wege seine Bildausschnitte entstehen lassen. Vor allem war er ein Kenner der Baukunst, und mit Verständnis und Liebe hat er jede Stilbildung bis in das winzigste Zierglied nachgeschaffen. Genau wie er es schildert haben die Marktplätze und Dome, die Schlösser und Brücken im Holland des 17. Jahrhunderts ausgesehen. Solche Bilder boten sich vor den Toren Amsterdams, auf den Grachten des Haag, in den Straßen und Parks. In keinem Fall hat es sich aber nur um zuverlässige Nachbildung gehandelt. Van der Heyde besaß den echten Malerblick und den Sinn für poetische Stimmung. So wußte er seine steinernen Gebilde von zartestem Lichtspiel umgaukeln zu lassen. Er vergaß keinen Baum, kein Gebüsch, keine Wasserspiegelung, kein Gewölk, keinen Schatten. Und all diese Fülle verstand er innerhalb engster Grenzen deutlich bleiben zu lassen. Seine Werke wachsen an Reichtum je gründlicher sie gesehen werden. Wesentlich bleibt immer das Bauwerk, aber er übersah keineswegs die Menschen, sucht nicht die Masse, sondern mehr den Einzelnen zu zeigen. Der Bürger und die Dame in der dekorativen Tracht der Dreißigjährigen Kriegszeit, der Priester, der spanisch angetanene Kavalier zu Roß, Landleute erscheinen naturgetreu. Auch die Gruppe wird nicht gescheut, und Episodenfiguren helfen wirksame Szenen bereiten. So beobachten wir gern den Karrenschieber, den die eigene Frau schiebt, den Bettler am Wege, den spazierengehenden Prediger, spielende Kinder und Begegnungen des behäbigen Bürgertums. Wie charakteristisch und fein ist das alles in die Umgebung gesetzt, mit einer Künstlerschaft wie sie Adriaen van der Velde besaß. Wir dürfen auch auf

eine Freundschaft zwischen beiden Meistern schließen, denn es ist beglaubigt, daß Van der Velde unserem Jan zuweilen, wie so manchem anderen großen Amsterdamer Malgenossen, das Figürliche in das Stadtbild setzte. Immer bleiben Geduld und Feinsinn die überragenden Eigenschaften des Malers, und trotz aller belebten Stadtstücke strömt eine wohltuende Ruhe von ihm aus. Um so mehr erstaunt das Temperament eines seiner graphischen Blätter „Das Feuer vom 12. Januar 1673", von dem uns eine riesenhafte Brandlohe mit mächtigen Flammengebilden fast ins Gesicht schlägt. Wir erleben ein großes Zerstörungswerk, sehen eine Fülle von Löschmannschaften bei der Arbeit, sehen im nächtigen Dunkel die Straßen mit ihren Giebelhäusern, die Geräte, die Zuschauer grell beleuchtet. Eine fast leidenschaftliche Anteilnahme des Künstlers an der Löscharbeit wird klar, und biographische Nachrichten besagen auch, daß Van der Heyde sich praktisch mit diesen Dingen befaßte. Er wird ausdrücklich als Erfinder der Schlangen-Feuerspritze genannt.

Dem Künstler ist eine lange Lebensdauer beschieden gewesen, und er hat sie in fleißiger Arbeit ausgenutzt. Mehrere Werke von ihm besitzen das Reichsmuseum in Amsterdam, die Londoner und Dresdener Hauptgalerie, der Louvre, die Eremitage, und an vielen Stellen ist er mit Einzelarbeiten zu studieren. Jede Probe seiner Kunst charakterisiert ihn ganz. In dem Kollegenkreis, den Ruisdael und Hobbema beherrschten, nimmt er eine ganz persönliche Stellung ein. Bilder wie sein „Domplatz einer kleinen Stadt" in München, der „Amsterdamer Kanal", der „Prinzenhof" des Haag, die „Holländische Gracht", die „Straße mit Kirchen und Klöstern", das „Schloß am Waldgebirge" in Petersburg, der „Dam" sind Kronschätze niederländischer Malkunst. Sie müssen genossen werden wie die feinen beschreibenden Poesien, die ihre Reize nur bei genauer Beobachtung jedes Ausdrucks, jeder Stilwendung kundtun. Ganz aus dem seelischen Erleben geboren scheinen die „Steinerne Brücke" mit ihren melancholischen Ruinenresten, das „Alte befestigte Schloß" in seiner Verlassenheit. Der Künstler ist sicher kein Freund einer rauschenden Lebensführung gewesen. Aus der kleinen Stadt Gorkum, wo er 1637 seinen Lebenslauf begann, zog es ihn früh nach dem Mittelpunkt alles damaligen Handelstreibens und literarischen Ruhmes, wo auch Rembrandt wirkte, nach Amsterdam. Dort hat er bis zu seinem Tode 1712 gelebt, und seine Bilder verraten, daß er auch größere Reisen durch die Niederlande, selbst bis Deutschland unternahm. In der Londoner National Gallery hängt eine „Straße in Köln" von seiner Hand.

Ein charakteristischer Ausschnitt aus dem Amsterdam des ausgehenden Barock ist unser Dambild. Hier sind einige Bauten vom wichtigsten Teil des Stadtzentrums des Künstlers Hauptaufgabe, und prachtvoll verträgt sich der Klassizismus des Schloßflügels zur Linken mit der Spätgotik der Nieuwe Kerk. Obgleich Gewölk am blauen Himmel aufzuziehen beginnt, liegt holländische Klarheit und Ruhe über dem Ganzen. Auch die feinen Figürchen einiger plaudernden Patrizier und beschäftigten Volkes verraten, trotz des rennenden Jungen im Vordergrund, und des den Schimmel spornenden Rollkutschers nichts von erregten Gemütern. Auge und Hand des Künstlers mußten in voller Ruhe arbeiten, um jedes Ornament am Kirchenfenster, jedes Pilasterkapitäl am Schloß, jeden Ziegel der Mauern und Pflasterstein des Platzes echt zu geben. Lebendig ist nur das Spiel des Lichtes, das die ernste Tonhaltung des Gemäldes wie in nervöse Erregtheit versetzt, überallhin Schatten fallen läßt. Es ist eine Art von Kunstwerk, die das feine Urteil Fromentins über solche holländischen Bilder bestätigt. Sie gehen aus einer Gesamtheit geistiger Qualitäten hervor: der Naivität, dem geduldigen Willen und der Redlichkeit.



Jan van der Heyde / Der Dam zu Amsterdam
Rijks-Museum, Amsterdam

„Der Stier"

von Paulus Potter (1625–1654)

Kaiser-Friedrich-Museum, Berlin

Während der knapp bemessenen drei Jahrzehnte der Lebensdauer des größten holländischen Tiermalers Paulus Potter verwüstete der Dreißigjährige Krieg europäische Länder. Aber in die Malerei der jungen Republik Holland, deren Unabhängigkeit der langersehnte Westfälische Frieden endlich bestätigte, war der heiße Atem der Weltgeschehnisse nicht gedrungen. Alles, Natur und Menschen, Künstler und Heimatwelt schienen hier so fest miteinander verankert, daß Holländisches allein die Malerei beherrschte. Man erkämpfte sich draußen eine Kolonialmacht, deren Handelssegnungen dem gesamten Bürgerleben Üppigkeit spendeten, aber aller ausländische Zustrom schien nur dem spezifisch Holländischen das rechte Relief zu geben. So bildet die Kunst, die hier während des siebzehnten Jahrhunderts eine niegeahnte Blüte entwickelte, eine wahre Friedensinsel. Seit der glänzenden Renaissancezeit Italiens war innerhalb eines engbegrenzten Bezirks solche Fülle überragender Maler nicht am Werk gewesen, und doch spiegelt, was sie schufen, nur das geruhsame Dasein. Die gewaltigen Rahmen voll leidenschaftlichen, bis zur Ekstase gesteigerten Inhalts, die das benachbarte Belgien für seine katholischen und spanischen Interessen brauchte, fielen hier fort. In kalvinistischem Sinne bedurften die Kirchenaltäre keines Bilderschmuckes. Statt der Paläste der Gekrönten gab es nur die behördlichen Bauten, für die nur zuweilen ein großes Wandgemälde notwendig schien. So widmeten sich die Künstler mit aller Hingabe der Darstellung testamentarischer Szenen, dem Bildnis der Mitbürger, der Landschaft, dem Tier, dem Stilleben. Im liebevollen Betrachten ging ihnen das Wesen der Atmosphäre und des Helldunkels auf, und sie vermochten alle Prosa der Wirklichkeit in ein eigenes Zaubergewand der Farbe zu hüllen. Wenn Feinschmecker koloristischer Wirkungen das Herrlichste genießen wollen, das je Malerhände erzeugten, müssen sie die Galerien Hollands aufsuchen. Hier leuchten Farbigkeiten wie der reiche Edelsteinschmuck alter Geschmeide, und hier schließt die Harmonie des Gesamttons alle Farbenfülle wie in eine bergende Hülle. Diese Palettenkunst ist so groß und so edel, daß sie jede Offenherzigkeit der derben Volksnatur salonfähig macht. Trotz alles Allzualltäglichen schwelgt das Auge, und das Gemüt fühlt tiefstes Bewegtsein. Wer im Haag studiert, in der stillen Stadt der fürstlichen Statthalter, der Wald- und Meernachbarschaft und der großen Kunstsammlungen, muß vor allem drei Bilder gesehen haben, um die klassische Malerei Hollands zu kennen: Rembrandts Anatomie, das Delftbild des Vermeer und den jungen Stier des Paulus Potter.

Paulus Potter hat nur Tiere gemalt. Er ist meist auf die Weiden, zuweilen auch auf die Dünen oder in den Wald gegangen, um Rindvieh, auch Pferde zu beobachten. Ihr ruhiges, animalisches Dasein fesselte den Schilderer. Er schuf gelegentlich auch Jagdstücke, sogar eine wilde „Bärenhatz", die draufstürmende Meute, kecke Reiter, aber sein Können strahlt in ganzer Kraft aus, wenn er in einsamer Weite die volle Lebensähnlichkeit des schwergliederigen Vierfüßlers nachbildet. Welch scharfes Auge, welche gleichmütige Wesensart, welche hingebende Geduld muß dieser Künstler besessen haben, um sein unsterbliches Porträt des jungen Stiers zu vollbringen. An keiner Stelle des Gemäldes wurde die Be-

scheidenheit der Natur übertreten. Voller Zurückhaltung bei äußerster Willenskonzentration stellte sich die Technik in den Dienst der Wahrhaftigkeit. Wir finden kein Prunken mit Kraft, mit Vortragsgeschicklichkeit wie es in unserem Zeitalter künstlerischer Modenwechsel beliebt ist. Wir sehen, ganz im Sinne Leonardos, den Maler am Werk, der der Diener und der Herr der Natur zugleich ist. Der Stier steht ruhig unter dem Wolkenhimmel auf freier Wiese bei den Weiden, und doch schwellt elastisches Muskelleben den Körper, sprüht es temperamentvoll aus dem Auge. Langweilig scheinen der Hirt und die paar lagernden Tiere an seiner Seite, und doch schwingt ein leiser Nebenton des Traurigen über dem Ganzen, und er hebt über die bloße peinliche Naturnachbildung empor. Vor solchem Meisterstück erwacht eine Herzensneigung für Paulus Potter, wir können den Namen dieses großen Realisten nie wieder aus dem Gedächtnis verlieren. Zu studieren ist er an manchen Stätten der Kunst. Er bietet einen anderen glänzend gemalten „Stier" in der Petersburger Eremitage, eine prachtvolle „Weide mit brüllendem Stier" im Buckingham-Schloß. Er tritt uns im Amsterdamer Reichsmuseum, in Dresden, im Louvre, in Cassel und Schwerin mit wundervollen Schöpfungen entgegen. Eine ganz untergeordnete Rolle spielt der Mensch auf diesen Bildern, immer ist das Tier der Mittelpunkt. Wie das Herz des Künstlers von Liebe für seine Vierfüßlerwelt überfloß, hat er in dem vierzehnteiligen, kleinen Bilderzyklus der Eremitage klargelegt. Hier ersann er „Jagdstücke", die immer irgendwie den Jäger für seine Verfolgung der Tiere bestraft zeigen. Was der Dichter Turgenieff in seinem Tagebuch des Jägers aussprach, oder der Führer der modernen Expressionisten Frank Marc in seinen seltsam stilisierten Tierbildern predigen wollte, hat bereits in der Seele des holländischen Altmeisters gelebt. Bei diesem einheitlichen Zug seines Wesens hat er dennoch Wandlungen seiner Technik durchlebt. Er ist vorerst zum Greifen plastisch, sorgfältig streng bis ins Einzelne und entwickelt sich zu breiterem Vortrag, wird weicher und duftiger, liebt mehr und mehr Helligkeit, selbst feuriges Sonnenlicht. Als Potter mit neunundzwanzig Jahren starb, stand er vor der Einlösung beglückender Versprechungen. Wie als Maler hat er auch als Radierer Feines gespendet, und seine künstlerische Anlage zur Treue half ihm hier ebenso zu ausgezeichneten Leistungen. Hat doch ein besonders guter Kenner seiner Kunst behauptet, daß man unter Potters dickster Malerei immer die feine Spitze, den scharfen Schnitt, die Behandlung des Ätzers merke.

Wir wissen, daß Paul Potter 1625 in Enkhuyzen über die Taufe gehalten wurde, daß sein Vater Pieter, auch ein Maler, ihn unterrichtete. Laut Bildzeichnung hat er bereits als Vierzehnjähriger ein entzückendes Aquarell geschaffen. In Delft und im Haag arbeitete er mehrere Jahre, wurde als Mitglied der Gilde auch jung zum Ehemann und starb bald darauf 1654 in Amsterdam. Sein Ruhm ist um so staunenswerter, als eine ungeheuere Arbeitsleistung in eine kurze Zeitspanne gedrängt wurde.

Unser kleines Gemälde der „Stier" des Kaiser-Friedrich-Museums gibt eine ungefähre Anschauung des großen Haager Bildes. Es ist freizügiger in der Komposition, bewegter und von feiner Tonhaltung, ohne das fabelhafte Eingehen auf den Einzelteil. Ein aufziehendes Wetter droht am Himmel und kündet sich durch grelle Aufhellung eines Weidestriches und in der Witterung des lostrabenden Stiers. Er ist mit psychologischem Scharfsinn beobachtet, und sein erregbares Temperament unterscheidet sich deutlich von dem Phlegma der beiden anderen Wiederkäuer. Klar zeichnet sich der Umriß des schwarzweißen Tierkörpers gegen das helle Gewölk. Der natürliche Zauber Pieter Potters, sein Fleiß und seine stille Traurigkeit wirken auch in dieser Enge.



Paulus Potter / Der Stier

Kaiser-Friedrich-Museum, Berlin

„Sonnige Dünenlandschaft"

von Aelbert Cuyp (1620–1691)

Kaiser-Friedrich-Museum, Berlin

Nur in der Gegend des Rheindelta, wo zarter Duft einer blendenden Helle und goldige Verschleierungen über der Ebene weben und prachtvolles Vieh weidet, konnte die Kunst des Aelbert Cuyp gedeihen. Ihr Reiz liegt in einer Vereinigung von Zartheit und Kraft, von gesundem Realismus und Schönheitsfreude. Es gibt so viele Maler, die Landschaft und Tier malen, aber das Werk dieses Holländers prägt sich durch besondere Reize des Vortrags ein. Wir bekommen tiefe Eindrücke von seinem Könnertum im Haag, auch in Paris und durch vereinzelte Stücke in kontinentalem Besitz, aber seine Größe wird erst durch Gemälde in England klar. Das Volk des Inselklimas und der Vorliebe für das Landleben mußte an Schöpfungen Cuyps besonders Gefallen finden. Die Jäger, die Fischer, die Angler und Schiffer sind ihm vertraute Erscheinungen, Freiluft ist sein Lebensbedürfnis, es liebt die Herden auf seinen Weideplätzen. Um Cuyp herum malten die Hobbema und Ruisdael die reizvolle Heimatnatur, brachten die Van der Velde und Berchem lockende Vortragsart aus Italien mit, aber Cuyp nahm die Umgebung mit eigenen Organen auf. Er schuf als Herr und Sklave der Natur zugleich seine Technik. „Ein schöner, wahrer Cuyp", sagt Fromentin, „ist eine zugleich zarte und grobe, weiche und kräftige, luftige und massive Malerei. Alles, was dem Ungreifbaren angehört, wie der Grund, die Umhüllung, die Schattierungen, die Luftwirkung auf Entfernungen, und die Sonnenwirkung auf die Farben, all das entspricht den leichten Seiten seines Geistes, und um sie wiederzugeben, verflüchtigt sich seine Palette und wird seine Technik geschmeidiger. Was aber die Gegenstände aus einer festeren Substanz anlangt, die entschiedenere Umrisse und eine deutlichere und dickere Farbe verlangen, so scheut er nicht davor zurück, ihre Flächen auszudehnen, ihre Form auszustoffen, auf die kräftigen Seiten Gewicht zu legen." So zeigt sich das Wesen des Künstlers, der die freien Himmel, die Fernsichten, Sonnenglanz, klare Luft, Pferde, Kühe und Menschen malte. Wir begreifen es vollkommen, daß Cuyp, der hochangesehene, begüterte Bürger, sich das Landgut Dordwij bei der Vaterstadt Dordrecht ankaufte. Hier konnte er den goldflutenden Lichtstrom über Weiden und Wiesen und Mondzauber am schiffbevölkerten Flußufer tief auf sich einwirken lassen. Er konnte Mynherrn, der den Lachsfang begutachtet oder mit dem Mohrendiener zur Jagd ausreitet, den Pächter, den Hirten bei der Abendsonne unter der Herde am ungestörtesten wiedergeben. Vor manchen Schöpfungen dieser Art kommt uns sein Beiname, „der holländische Claude Lorrain" in den Sinn, denn es kennzeichnet sich die verwandte Neigung zum Freizügigen, Stillen, Seelenheitren.

Die Werke aus der früheren Schaffenszeit des Meisters sind leicht festzustellen. Er versah selbst die Zeichnungen mit der Jahresangabe. Immer bevorzugt er einen blonden Ton, meidet starke Farbigkeiten, und ist, bei scheinbarer Schlichtheit, anspruchsvoll in Wiedergabe von Luft und Licht. Nebenher läßt er als echter Sohn seines Vaters, des klaren, noch etwas altertümlichen Porträtmalers Jacob Gerritß Cuyp, auch Bildnisse entstehen. Er legt, trotz gewisser Ungelenkigkeit, Wert auf auffällige Tracht. Diese Neigung kommt ihm auch für vereinzelte biblische Bilder zustatten, aber mehr und mehr bildet sich sein Eigenstes,

das große Landschaftsbild mit Tier und Menschenstaffage, heraus. Um 1670 bis 80 vollbringt er sein Herrlichstes, als ihn der Kultus des Sonnenlichtes beherrscht. Seine „Ansicht von Dordrecht" im Dorchester Hause, sein „Auszug zur Jagd" im Buckingham-Palast, der „Fluß mit Kühen" in der Dulwich Gallery, die Landschaften des Louvre, der Wallace Collection stehen auf dieser Höhe. Bode, unser bester Kenner niederländischer Kunst, stellt fest, daß fast ein halbes Hundert klassischer Werke der Hand Cuyps zuzuschreiben seien. Dies genüge, meint er, um ihn zu den Großen seiner Heimat zu zählen. Leicht hat sich der Künstler diese Arbeiten nicht gemacht. So sehr auch der Himmel mit duftigstem Gewölk den Landschaftsausschnitt ausfüllt, so peinlich bis in den Einzelzug wird der Vordergrund behandelt. Wie fabelhaft fein ist das Spiel der Schatten auf dem „Auszug zur Jagd", sind die Pflanzen, die fernhin gelagerten Ufergebäude geschildert. Er verstand es, seinen Vorwurf mit Geist abzugrenzen und je nach Gutdünken im Farbenauftrag zart oder pastos zu verfahren. Hierin ähnelten ihm Heimatgenossen, aber die alles umhüllenden Ströme goldenen Sonnenlichtes hat kein zweiter in gleicher Vollendung hervorgezaubert. In manchen seiner reifsten Schöpfungen ist Cuyp der rechte Seelenerwärmer. Aber auch die Nacht in der silbrigen Helle des Mondes fand in diesem Holländer ihren Spiegler. Er weiß ihr geisterhaftes Licht aus dunklem Gewölk herabgleiten und steile Dünen, Segelschiffe und Boote überfluten zu lassen. Er weiß Winterliches wie Sommerliches zu malen mit allem dazu gehörigen Menschengetriebe. Das schlichte Volk hat er gekannt wie die reichen Bürger, hat den Schlittschuhlauf beobachtet wie Jäger und Reiter, wie Wolken und Atmosphäre und Tiere. Ein hoher Achtziger ist er geworden, hat in der maleifrigen Welt um sich her vielerlei Methoden des Malverfahrens gesehen, hat seine Kunst in aller Muße, doch nach eigener Neigung reifen lassen können. Man kennt und liebt in Deutschland nur den Landschafter Cuyp. Er hat als Menschenmaler einen eigenen Reiz. Obgleich er das Bewegungsleben des Körpers nicht mit aller Freiheit beherrscht, vermittelt er gute Anschauungen von den Bürgern seiner Zeit. Sie geben sich etwas hölzern, aber belehren uns von damaliger Tracht. Samtanzüge mit Tressen, Baretts mit wallenden Federn, manches, das an das Theater erinnert und auch bei biblischen Stoffen am Platz ist, wird mit wundervollem Farbenschmelz nachgebildet. Den Blick des Psychologen hat der Künstler nicht besessen, aber die Treue des Schilderers, die malerische Kultur.

Die „Sonnige Dünenlandschaft" hat den blonden Ton der frühen Malzeit Cuyps, der auch die Bilder Goyens charakterisiert. Auf den ersten Blick erscheint ein solches Werk leer, denn ein lichter Himmel füllt den größten Teil des Raumes. Nur ein schmaler Bodenstreifen gibt das Land an, dessen Reize den Maler fesselten. Hier sagen die Dünen, die Ebenenzüge, Boote und Herde, daß wir in Holland sind. Eingeschmiegt in die wellige Sandfläche liegt das Bauerngehöft mit seinen Schindeldächern. Es duckt sich, von seinem Bretterzaun umfriedet, wie um vor den Stürmen Schutz zu finden, die vom Meer her über diese Einsamkeit brausen können. Aber jetzt ist es Sommer, die Sonne scheint mit dieser Natur wie mit einem südlichen Himmelsstrich vermählt. Sie gleitet wie ein goldiges Fluidum über den ganzen Vordergrund, gibt allem die Tönung. Es ist nur ein bescheidener, aber ein echter Cuyp. Der Vorwurf, die teils zeichnerisch zierliche, teils kräftige, breitzügige Behandlung, Luft und Licht sind dieses Holländers Wahrzeichen. Er hat weder eine neue Art, noch eine neue Kunst geschaffen, heißt es von ihm, und doch wäre seine Landesmalerei um Vorzüglichstes ärmer, wenn einige seiner besten Werke fehlten.



Aelbert Cuyp / Sonnige Dünenlandschaft

Kaiser-Friedrich-Museum, Berlin

„Der Pfau"


von Melchior d'Hondecoeter (1636–1695)

Gemälde-Galerie, Kassel

Es entspricht der naturalistischen Anlage holländischer Künstler, daß einer der größten Tiermaler der Welt aus ihrem Kreise hervorging. Seltsam, daß er aus Utrecht kam, wo der Klassizismus seine Hochburg besaß. Hier hatte schon zur Renaissancezeit der feine Malergelehrte Scorel, der eine Zeitlang die Kunstschätze Roms in der Belvedere-Galerie hütete, Raffaels Vorbild hochgehalten. Und hier blühte im siebzehnten Jahrhundert die akademische Schule Abraham Bloemarts. Aber alles Regelwerk und aller Schwung hemmte die Daseinswohligkeit einzelner bodenständiger Holländer nicht. Aus der Freude an schönen Heimdingen, an Blumen, Früchten und Jagdbeute entstand eine köstliche Stillebenmalerei. Man entdeckte das Tier auf der lichtumflossenen Trift, im Walde, im Gutshof als malerischen Vorwurf. Die Weenix und de Heem, die Familie der Hondecoeter nahmen führende Stellungen in der an ausgezeichneten Künstlern so reichen Heimat ein.

Kein Geringerer als Rubens war in den Niederlanden zum Bahnbrecher der Tiermalerei geworden. Sein Pinsel beherrschte alle Organismen und wenn sein Genius zu den Olympiern drängte, mußten sich für ihre Geleitwesen die Bestien des Zoologischen Gartens ein eingehendes Studium gefallen lassen. Dann war es ihm gleich, ob sie kauerten oder im gewaltigen Sprunge ihr Muskelspiel auslebten. Und ihm tat das Talent Franz Snyders so vollkommen Genüge, daß er es zur Mitarbeit an eigenen Schöpfungen zuzog. Im Geist lebensvollen Vlamentums vermochten diese Meister, wie auch der Antwerpener Jan Fyt, jedem heißatmigen Animalismus der Vierfüßlerwelt gerecht zu werden. Gab es innerhalb ihrer Sphäre doch auch Adriaenssens, den „Michelangelo der Fische".

Der Utrechter Melchior d'Hondecoeter hatte sein Herz an die Vogelwelt gehangen. Unablässig muß er ihr nachgespürt haben in Parks, auf dem Wasser, im Gezweig, im Geflügelhof. Wenn wir ihm auf dem Braunschweiger Gemälde auch einmal als Fischmaler begegnen, oder in der Eremitage, auf der „Menagerie des Prinzen Wilhelm III. von Oranien", als einen Huftierschilderer von Potterscher Art, seine persönliche Note bleibt das Federvolk. Er hatte den Farbenreichtum der Gefieder mit entzückten Maleraugen entdeckt. An der Brust des Finken, am Flügel der Wildente, am Rad des Pfauen, am heimischen Singvöglein wie am schillernden Exoten fand er bestrickende Motive. Er beobachtete den verschiedenartigen Gang und Flug, das Zusammenleben der Familie in- und ausländischer Genossen, Friedliches und Kampfdurchtostes. Nicht wie die Teniers, Landseer und Meyerheim übertrug er Menschliches auf das Tierische. Er wollte keine satirischen Kritiken malen, die den Zweifüßlern irgendwelche Rollen aufzwangen. Wo solches Spöttertum anzuklingen scheint, handelt es sich um Wesensäußerungen, die der Tierwelt selbst abgelauscht waren. Die Eule wirkt eben als der geborene Schulmeister, der Puter als der aufgeblasene Rechthaber, der Hahn als Haustyrann. Er bewundert auch das Bewegungsregister seiner Modelle, den schwingenden Flug, das schmiegsame Kauern, das selbstherrliche Treten, das plusternde Sitzen und die schnellende Kurve der Angriffslust. Zuweilen lockte ihn auch die Wiedergabe getöteter Tiere, um rechte Stilleben herzustellen. Der am Brett aufgehangene Hahn, aus dessen Kopf die Bluttropfen sickern, wird mit eingehender Treue geschildert,

eine „nature morte“, die der Lehre vom bestraften Hochmut denken lassen soll. Ein andres Mal reizt an erlegter Jagdbeute ebenso der Ausdruck rührenden Gebrochenseins wie farbige Schönheit. Mit der harten, etwas bunten Art des Utrechter Akademikerkreises hatte er keine Sympathien, pflegte als echter Holländer vielmehr ein warmes Kolorit, in dem sich Helles und Dunkles zu volltönenden Harmonien einte.

Mit seinem Namen sind unzertrennlich die Geflügelbilder verknüpft. Er muß Gelegenheit gehabt haben, auf reichen Landgütern Hühnerhöfe genau zu studieren. Ein paar Prachtmodelle, ein weißgelber Hahn und eine weiße Henne, haben ihn mit gleicher Begeisterung erfüllt wie die Fornarina Raffael, die Helene Fourment Rubens. Auf dem Gemälde der Akademie von Venedig tritt „Der Hahn“ im Einzelbildnis als Herr der Schöpfung auf. Er kommt aus dem Dunkel neben dem knorrigen Baumstumpf und dem Wurzelknubben hervor, die gelben Beine stecken in ihrer Haut wie in Schuppenrüstung. Sein Krähen scheint wie der Kommandoruf „es werde Licht“, und aufgeschreckt fliehen Auerhahn und junge Hühner. Er ist ganz der Chanteclair, wie ihn in der modernen Dichtung Edmond Rostand empfand. Ebenso prachtvoll, wie eine thronende Gebieterin, erscheint die „Ruhende Henne“ des Dresdener Bildes inmitten ihrer Küken. Wir lernen dieses Ehepaar auf das genaueste in ihren Familienfreuden und Zwistigkeiten, im Kampf gegen bedrohliche Feinde kennen. Auch Pfauen und Truthühner gehören oft zur Gemeinschaft, und von dem Ententeich her kommt allerlei Gesellschaft. Zum einheimischen Federvolk gesellen sich auch Flamingos, Reiher, Pelikane, und auf dem Bilde der „Versammlung“ in München, oder dem Kasseler „Vogelkonzert“ mischen sich Vögel aller Zonen. Sehr fein weiß der Maler Parkwinkel, Balustraden mit antiken Vasen, Monumente, irgendeinen stimmungsvollen Naturausschnitt als Ort der Handlung auszuwählen. Er komponiert großzügig und bildet die Einzelheit doch mit aller Liebe aus. Das berühmte Bild, die „Schwimmende Feder“ im Amsterdamer Reichsmuseum trägt nicht umsonst seinen Namen nach einer Nebensächlichkeit. Prachtvoll ist die Gruppe lebensgroßer Exoten, aber das winzige Federchen, das sich vorn auf das Wasser verflatterte, verdient besonderes Studium. Unser Künstler liebte es, derartiges Beiwerk in vollendeter Naturtreue auszugestalten.

Melchior d'Hondecoeter kam 1636 in Utrecht zur Welt und konnte in einer echten Malerfamilie früh zur Künstlerschaft reifen. Sein Vater war ein achtungswerter Könner, und er wie sein Oheim, der berühmte Weenix, der Stillebenmeister, wachten über seinen künstlerischen Werdegang. Die stolze Haager Gilde ernannte ihn zum Mitglied, und in Amsterdam schied er nach großen Berufserfolgen 1695 aus dem Leben.

Unser Bild „Der weiße Pfau“ zeigt den Realismus des Künstlers zugleich von der dekorativen Note begleitet. War ihm in dieser Art doch schon Weenix mit glänzendem Beispiel vorangegangen. Die biegsamen Bewegungslinien wie die unvergleichliche Gefiederpracht des wundersamsten aller Vögel ließen ihn des öfteren als Mittelgestalt im Bilde erwünscht erscheinen. Von jeder Seite seines Tiercharakters wird er beleuchtet. Verrät doch eine köstliche Zeichnung im Berliner Kupferstich-Kabinett mit welcher Hingabe dieses Gemäldemotiv vorbereitet wurde. Aber auch alle anderen Zweifüßler des Bildes sind meisterlich wiedergegeben, nicht nur in ihrer äußeren Erscheinung, sondern auch in ihrer seelischen Verfassung. Denn hier handelt es sich um einen dramatisch erregenden Vorgang im Geflügelhof des vornehmen Schlosses, um die Behauptung der Rechte einer vorherrschenden Klasse gegen Proleten und Kleinbürger. Ein Symbol des selbstverständlichen Übergewichtes der Aristokratie ist dieser weiße Pfau.



Melchior d'Hondecoeter / Der weiße Pfau

Gemälde-Galerie, Kassel

„Die heilige Cäcilie"

von Carlo Dolci (1616–1680)

Gemälde-Galerie, Dresden.

Carlo Dolci, der von 1616–1680 lebte, zählt zu den Künstlern der Barockepoche. Sein Werk bezeichnet nicht die Höhe, sondern bereits den Verfall einer von leidenschaftlichen Energien getragenen Phase der Malerei. Aber all den verschiedenartigen Meistern, die nach den Renaissance-Klassikern das Banner der Kunst hochhielten, schwebten die Geister der Michelangelo, Tizian, Raffael und Correggio. Man sah durch ihre Augen, verstieg sich selbst bis in so sklavische Bewunderung, daß hin und wieder ein direktes Kopieren ihrer vorbildlichen Leistungen nicht gescheut wurde. Oft genug können wir den Finger auf eine Gestalt der Carracci, eine Gruppe des Guercino, eine Farbenkombination des Domenichino oder Reni legen, und sie als Plagiat nach dem oder jenem großen Venetianer, Römer oder Florentiner bezeichnen. Die Helden, denen man die Wege zum Olymp nacharbeitete, waren gewählt, und der Eklektizismus wurde zum Charaktermerkmal des Barock. Nicht Carlo Dolci, der sich mit der bescheideneren Rolle eines Folgers der Folger begnügen muß, aber ein paar der Schaffenden aus seinem Zeitkreis erhoben sich, trotz der gebundenen Marschroute, zu freien, eigenen Bahnen. Tatsächlich sah auch das siebzehnte Jahrhundert noch ein paar Kraftpotenzen unter den Malern. Sie konnten und wollten ihren Heroenkult der Michelangelo und Raffael nicht aufgeben, aber der Impuls der Produktion mußte Persönlichkeitsprägung offenbaren.

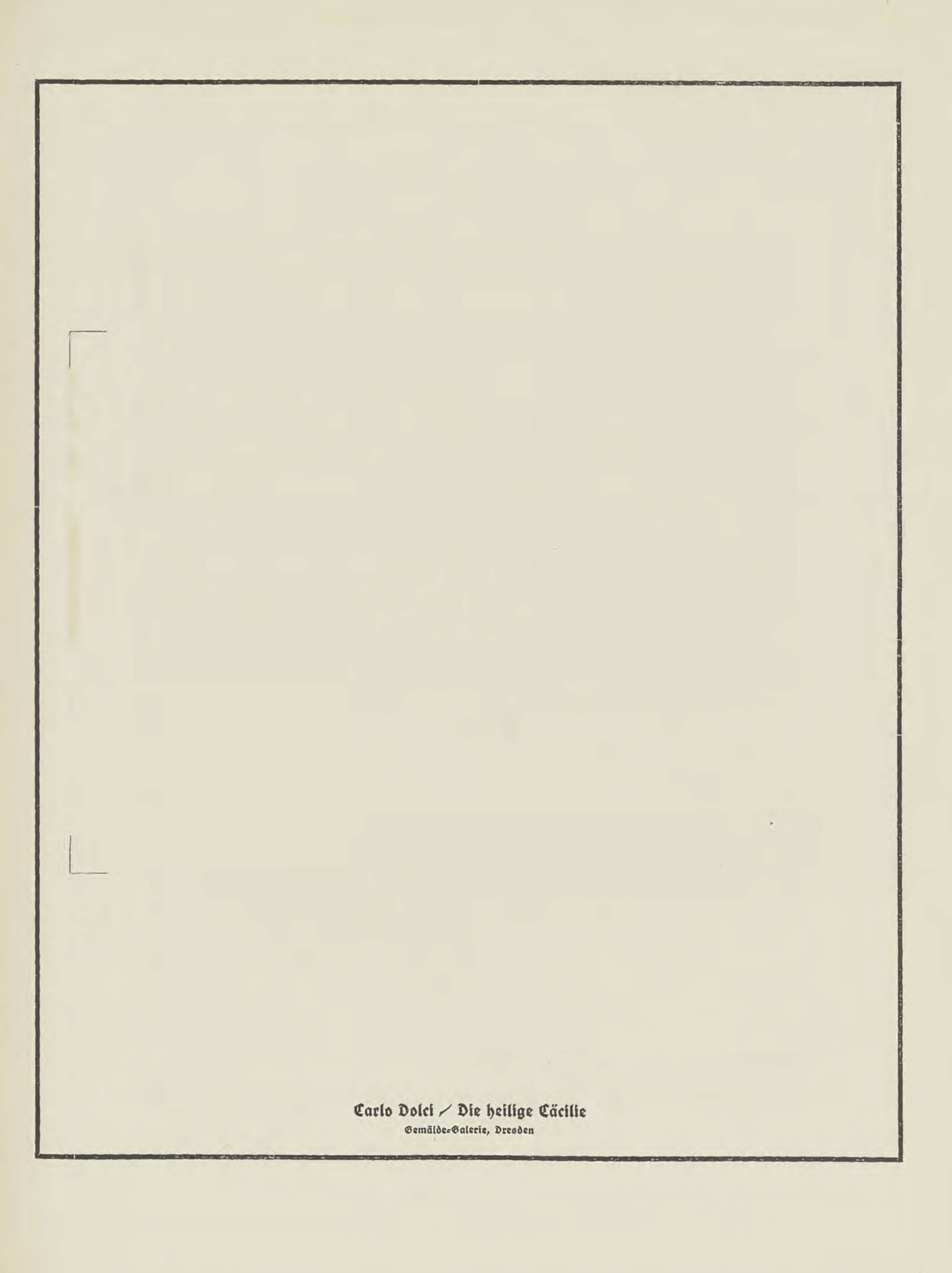
Wir können diese Führenden ihrer Zeit am besten an der Stätte ihrer Schulwirksamkeit, in Bologna, studieren. Hier hatte der geniale Ludovico Carracci mit seinen beiden Großvettern Agostino und Annibale eine Maler-Akademie begründet. Auch sie waren die glühenden Verehrer des zeitbeherrschenden Titanen Michelangelo, aber sie wünschten sich nicht auf eine Gottheit einzuschwören. Sie erklärten alle Großen der Vergangenheit als vorbildwürdig und neben diesen weitherzigen Künstlerkult stellten sie ihre energische Forderung des Naturstudiums. Von der Bedeutung ihres Reformwerkes waren sie so ganz durchdrungen, daß sie ihrer Bologneser Akademie den Beinamen „degli incamminati" – der auf den rechten Weg Gebrachten – oder „dei Desiderosi" – der Lernbegierigen mitgaben. Von hier aus begann auch nun das neue Licht zu leuchten, das dem durch die Malerzentren Italiens grassierenden Manierismus eine starke, eigenwüchsige Kunst entgegensetzen wollte. Fördernd traten neue Zeitmächte zur Durchführung ihrer Lehren, vor allem die verdoppelten Anstrengungen des Katholizismus, Gewalt über alle durch die Reformation erschütterten Gemüter zu gewinnen. Mit aller Energie schritt das Jesuitentum an die Behauptung altersgeheiligter Rechte, und dieser bis zur Leidenschaftlichkeit, bis zur Ekstase gesteigerte Aufschwung fand durch bedeutende Dekorativtalente seinen entsprechenden Ausdruck. Alles versteigt sich jetzt gern bis in das Überlebensgroße. Die Gesten, die Blicke der Heiligen auf den Decken- und Wandgemälden reden mit besonderem Pathos, und wahre Glorienwunder verzückter Engelscharen werden zu Höhung des Eindrucks herbeigezogen. Nicht mehr die sinnesänftigende Heiterkeit, der Schönheitsfrieden der

Renaissance, sind Eroberungsmittel der großen Kunst, sondern Gefühlsdrang und Gepränge.

Neben den dominierenden Schöpfungen dieses Stils der Barockmeister beginnt zugleich die Kunst durch eine andersgeartete Spezialität Volkstümlichkeit zu erreichen. Vielfach begibt sie sich jetzt auch in das Gebiet des Genres. Hierfür kommen ihr die Anregungen von der Künstlerschaft der Niederlande, und der naturalistische Zug der Bolognesen hilft zugleich diese Richtung fördern. Bereits im Werk eines Großen jener Epoche wie Reni kamen solche Spuren vielfach vor, aber sie werden zum Typ bei minderen Begabungen, wie bei dem Freunde und Schulgenossen des Reni, bei Albani und bei den Florentinern Allori und Carlo Dolci.

Für uns hat Dolci durch sein der Dresdener Galerie gehörendes Meisterwerk „Die heilige Cäcilie" besonderen Ruhm erworben, und grade dieses Gemälde ist ein typisches Beispiel des Genres der Barockperiode. Noch ist auch hier der heilige Stoff der Inhalt, und offenbar ist Religionsmalerei gewollt, aber dennoch der Eindruck des Genrebildlichen überwiegend. Dieser anmutvollen, feinzügigen Jungfrau sind ihre schönen Hände und ihre köstlichen Gewänder weit wesentlicher als die göttliche Inspiration, dank deren sie der Orgel wundersame Melodien entlockt. So ergreifen uns statt transzendenter Gewalten auch weit mehr irdische Reize, die durch entzückende Lichtführung verstärkt sind. Wir genießen das rotgoldene Haar, das reingezeichnete Profil, den Pfirsichteint, die herrlich modellierten Hände, die hochstrebenden Lilienblüten neben dieser Cäcilie. Wir sehen einen Malerkostümier von besonderem Raffinement am Werk und einen Meister der Farbe von apartestem Ästhetentum. Wie steht das Kupferrot des hochgeschlagenen Vorhangs neben dem silbrigen Leuchten der Orgelpfeifen, das lichte Haupt der Heiligen zu dem Hintergrund des Kirchendunkels, das metallische Blau ihres Mantels zu dem Orange ihrer Taille. Wie mild klingt das Weiß des Unterkleides und der Lilien in diese Symphonie. Selten hat Dolci solche Vollendung erreicht, wir finden ihn so oft weich und sentimental, aber hier feiert der Techniker und der Geschmackskünstler Triumphe. Der Typ seiner Cäcilie hat etwas Raffaelisches, und das gesamte Werk bezeugt durch zeichnerische Feinheit die Einwirkung der Kunststadt Florenz. In der Reihe der zahlreichen Schöpfungen, die das Thema der Musik zu ihrem Grundmotiv wählten, ist hier eine der ansprechendsten geglückt.

Carlo Dolci, ein echter Sohn der Arnostadt, wurde 1616 geboren und starb in Florenz 1686. Er studierte bei Vignoli, aber äußerte früh die persönliche Künstlernote. So präzis er zu zeichnen verstand, so weiches Empfinden ließ er in sein Werk überströmen. Die florentinische Zeichenakademie ernannte ihn zu ihrem Mitglied, aber in zart verriebenen Farben suchte er Besonderes zu leisten. Während einer Geschmacksrichtung auf schlagende Wirkungen, wollte er durch subtile Behandlung Bewunderer gewinnen. Er wollte rühren, nicht imponieren. Aber sein Gefühl war kein warmer Herzensstrom, der unbekümmert um alle Hemmungen den Lauf nahm. Soviel war auch dieser Künstler der Sohn des Barock, daß er die Affektation brauchte. Zuweilen gab er sich echt, zuweilen nahm er die Pose an. Er malte in holdesten Harmonien und setzte schwarze Schatten hin, um Plastisches hervorzubringen. Viele seiner Bilder machen die Schwermut seiner letzten Jahre begreiflich.



Carlo Dolci / Die heilige Cäcilie

Gemälde-Galerie, Dresden

❖ „Ruhende Venus mit Amor" ❖

von Guido Reni (1575–1642)

❖ Gemälde-Galerie, Dresden. ❖

Wie kaum ein zweiter Meister der Barockzeit ist Guido Reni in Italien gefeiert worden. Er besaß alle Ausrüstung für Popularität, denn er liebte die anmutvolle Schönheit, verstand mit leichter Hand weite Flächen wirkungsvoll zu füllen, und unterwarf seine Beschauer weder tiefsinnigen Problemen noch Erschütterungen. Selbst wenn er in seiner Frühzeit noch ganz von den naturalistischen Lehren der Bologneser Akademie gepackt wurde und vor der Darstellung des Grauenvollen nicht zurückschreckte, so fand er bald nach jugendlichem Sturm und Drang seinen klassischen Kanon. Raffael hatte seine Prägung bestimmt, und in diesem Zeichen siegte Reni durch alle Jahrhunderte. Bei seinem Namen denken wir vorerst der bezaubernden „Aurora", des Deckenfreskos in der römischen Villa Rospigliosi. Wir sehen sie in holdem Flug blütenstreuend durch purpurnes Morgengewölk schweben, den ausgreifenden Rossen Apolls und den reigentanzenden Horen die Bahn weisend. Oder das ergreifende Antlitz der jungen Beatrice Cenci steigt vor uns auf, – solche Werke sind Scheidemünze auf dem internationalen Kunstmarkt geworden. Aber Reni war so ganz ein Kind seines Zeitalters, daß sein Pinsel vor allem auch der Religion und mythologischer Phantasiewelt diente. Zu welchen Stoffen ihn auch die Inspiration oder die zahlreich einlaufenden Aufträge drängten, sein liebenswürdig impulsives Künstlertemperament bewahrte eine Einheitlichkeit des Stils. Reni brauchte die Modelle, die dem Auge wohlgefallen, schlanke, edle Männer, liebreizende Jungfrauen mit antikem Kopfschnitt und Kinder von herziger Süße. Es ermüdete ihn nicht diese Auserwählten immer wieder zu malen, bis die Typen seiner Kunst geprägt waren. So ging er an dem Individualisierenden vorüber, und seiner Vielarbeit wurde die Schablone bequem. Es war natürlich, daß ihm die Raffael und Correggio näher standen als die Mantegna und Michelangelo. Er war der Virtuose par excellence für seine Zeit.

Reni ist 1575 in Bologna geboren und dort 1642 gestorben. Er hat mehrere Male Rom besucht und dort bedeutsame Spuren seiner Kunst hinterlassen. Seine „Kreuzigung Petri" in der vatikanischen Bibliothek, sein „Engelkonzert", seine „Aurora", die Fresken, die im Dienst Papst Paul V entstanden, zeigen ihn in seiner Vielseitigkeit. Aber in Bologna schuf er den größten Teil seines Lebenswerkes, und hier zwangen ihn ständige Spielschulden während seiner letzten Lebensjahre zu einem fast fabrikmäßigen Betrieb. Es hat den Stolz seiner Vaterstadt auf ihn nicht gemindert. Als er auf dem Sterbebett lag, befahl der Kardinallegat Gebete um seine Genesung, und die ganze Stadt gab ihm das Leichengeleite. Es war die Epoche, die an Kunstbetrieb und an Hocheinschätzung der Künstler die Renaissance überbot.

Auch unsere Künstler werden aus einem Studium Renis noch vieles lernen können, wenn sie das Gold aus den Schlacken zu scheiden verstehen. Seine Gestaltungskraft ist groß, und ob er auch wie in der „Pietà" der Bologneser Galerie, trotz aller Raffael-Nachahmung, einen fühlbaren Kompositionsmißgriff begeht, selbst auf diesem Gemälde

gibt es reiche Schönheiten. In bezaubernden Gliederrhythmen bewegen sich die Putten des unteren Teils, interessante Männergestalten bietet die Mittelteil-Gruppe der Heiligen, und die obere Pietà-Szene ist voll tiefem Seelenpathos. Wie ein melodischer Gesang klingen die Bewegungsrhythmen der Aurora, und bei unleugbarer häufiger Theatralik muß ihm ein seltenes Verständnis für harmonische Anordnung zugestanden werden. Als Kolorist verstand auch Reni die Herzen zu gewinnen und hatte die Lehren großer Vorgänger tief in sich aufgenommen. Seine Farbe kann Frühlingsfrische ausatmen, sie kann tiefe Fülle strömen, und die Venezianer hatten ihn in goldiger Gesamttönung geschult. In späteren Jahren zog er ein silbriges Überhauchen vor, seine Pulse gingen gesänftigter und führten ihn bis an das Matte, Bläßliche.

Wie jeder Christustyp viel für das Wesen seines Künstlers aussagt, berichtet auch der des Reni von einer Malernatur ohne heldische Züge. Als Bild tiefster Seelentrauer, ein edler, gefaßter Dulder steht Tizians Erlöser vor uns, das Hoheitsvoll-Göttliche kann kein Körperschmerz auslöschen. Aber Renis Christus lehrt nicht das Leiden ohne zu klagen, er blickt schmerzbeteuernd gen Himmel, und eine ganze Gefolgschaft von Mater dolorosas und Heiligen haben es ihm nachgetan. Dieses verweichlichende, offensichtig gemachte Seelenleid ist zu einem Grundzug des Barock geworden. „Die Träne quillt", und diese Allzumenschlichkeit mindert der Gottheit Würde.

Die „Ruhende Venus mit Amor" aus der Dresdener Galerie zeigt wie tief Tizian auf das Barock fortwirkte. Wir kennen diese wundervollen Frauenakte in schönheitsgehobener Umgebung und mit mythologischen Beziehungen. An solchen Darstellungen haben sich die Griechen des nachperikläischen Zeitalters ergötzt wie die Granden der Mediceertage. Man träumte auch in stürmisch bewegten Geschichtsepochen gern von dem goldenen Zeitalter. Reni, dessen Pinsel sich wundervoll auf subtile Nuancen verstand, mußte sich der Aufgabe der Fleischmalerei mit besonderem Erfolg hingeben. Hier hat er ein Hoheslied auf Frauenschönheit gesungen, und dem Akt eine besondere Weihe mitgegeben. Das Köpfchen seiner Liebesgöttin ruft Raffael und Correggio in die Erinnerung, aber die eigenartige, nur dem scharfen Beobachter erkenntliche Belebung verrät Barockstimmung. Reni begnügt sich mit keiner bloßen Existenzmalerei, ihm ist ein genrehaftes Motiv wichtig. Schalkhaft läßt er Amor zu der Schönen treten und ihr zu gefälliger Benutzung einen Pfeil anbieten. Mit zierlichen Fingern faßt sie zwar nur die Waffe, aber sie schlägt sie nicht aus. Sie könnte sie gar nicht missen, denn auf Siege durch das Erosmittel ist all ihr Trachten nur gestellt. Hier sehen wir zugleich auch ein vollendetes Beispiel von der Kindermalerei des Künstlers. Er hatte inniges Wohlgefallen an reizender Jugend, und seine nackten Kleinen verdienen besondere Aufmerksamkeit. So kindlich er sie wiederzugeben verstand, so fährt ihm auch zuweilen echter Barockgeist in den Pinsel, etwas Frühreifes, etwas peinlich von den Erwachsenen Abgelauschtes spiegelt sich auf ihren Gesichtern. Es ist der zynische Einschlag, den grade die Kunst des Epigonen verrät. Auch das Kolorit hat trotz seiner holden Melodien etwas Müdes, etwas Dämmerstimmung, wenn Tizians Mittagsgluten daneben aufleuchten.

Reni hat nur sehr selten ein Porträt gemalt, weil Glaubensinbrunst und Phantasie seinen Pinsel inspirierten. Aber für das Malerpantheon der Uffizien hat er sich selbst verewigt als vornehmen, zurückhaltenden Kavalier, in spanischer Tracht, mit umfallendem Halskragen und Spitzbart.

Guido Reni / Ruhende Venus mit Amor

Gemälde-Galerie, Dresden

„Puttentanz"

von Francesco Albani (1578–1660)

Gemälde-Galerie, Dresden

Wie mit leidenschaftlichen Beteuerungen sucht die Künstlerseele in der Barockzeit den Menschengeist in eine Wunderwelt göttlicher Offenbarungen emporzuheben. Eindrucksvolle, überschwängliche Mittel werden angewendet, es gilt den altgeheiligten Katholizismus im Ringen mit der Reformation zu behaupten. Aber in das erregte Gewimmel der sich dramatisch gebärdenden Gestalten mischen sich auch unbefangene, anmutvolle Wesen. Neben das Kolossalische stellt sich das Graziöse, neben das Heroische das Genrehafte. Albani wirkt neben den Caraccis. Und wir genießen im brausenden Hochwald der Bologneser Meister mit Dankbarkeit auch dieses zartere Geblühe. Betrachten wir es genauer, dann zeigt es allerhand verwandte Formenbildungen, die Nähe der Großen, das gleiche Klima haben ihren Einfluß geübt, aber die eigene Anlage schuf doch das Eigenwesen. So hat Francesco Albani in der Academia degli Incamminati (der auf den rechten Weg Gebrachten), die die drei Caracci zielbewußt in Bologna gegründet hatten, neben der Natur, die Raffael und del Sarto gründlich studieren müssen. Er war der Kindheitsfreund, der Lernbruder und Nebenbuhler des Guido Reni, und das alles verrät sich in seinem Schaffen, aber dennoch bewahrt er die persönliche Prägung. Uns bedeutet er den Maler der ewigen Jugend, des Kinderglücks. Liebenswürdigkeit, Heiterkeit strömt von ihm aus, etwas das die holdseligen Wandmalereien Pompejis wie die Werke der Schwind und Ludwig Richter ausatmen. Die Note des Italieners, den die Segnungen der Renaissance bereichern, erhöht den Wert seiner Schöpfungen. Er ist der Idylliker in der Tizian-Fassung, und wir brauchen solche Kunst, nicht für die Weihestimmungen, aber für die festlichen Stunden. Ein Albani an der Decke, an der Wand ist für den Tanzsaal, den Salon wünschenswerter als für den Altar. Doch hat das siebzehnte Jahrhundert seine leicht entwerfende Hand auch für Fresken in Kirchen und Palästen und für Altartafeln genutzt. Spielend, ein Dekorateur wie Boucher, löste er solche Aufgaben, und immer drängte es ihn zugleich in engeren Rahmen, auf kleinen Kupferplatten sein Talent zu versprühen. Es ist charakteristisch für ihn, daß er die Komposition gern der Ovalform, dem Rundbild einschmiegte. Mehr wie ein Plauderer mit dem Pinsel erscheint er, gleichviel ob ein religiöser oder ein mythologischer Stoff Form annimmt. Nie wird der cupidische Einschlag des Rokoko beigemischt, Arkadien bleibt das Heimatland dieser Malernatur. Im Palazzo Torlonia in Rom, wo er in vielen großen und kleinen Deckengemälden den Lichtbringer Apoll und um ihn die Gestirne, die Jahres- und Tageszeiten in heiterem Gewimmel vermenschlichte, konnte er sich völlig ausleben. Hier wie in den vielen Werken und Werkchen des Louvre und der Dresdener Galerie bereitet er Entzücken, und doch bleibt nach reichlichem Betrachten das Gefühl, als seien wir von Naschwerk übersättigt. Dies wird auch durch die Gleichartigkeit des Typs hervorgerufen, denn Albani ist kein Seelenergründer. Seine Kleinen, seine Jungfrauen und Jünglinge wirken auf die Dauer wie die Heiligen des Perugino, die in einer Art fabrikmäßigen Betriebs auf die Leinwand geworfen wurden. Auch der Kindermaler kann sich als feiner Psycholog erweisen, wie die Murillo, Reynolds und Kaulbach lehren, aber Albani sah im Kinde nicht den Vater des Mannes.

Er sah in ihm nur die unberührte Schönheit der vollendeten Körperform. Im eigenen Hause waren ihm in einer zahlreichen Kinderschar die reizendsten Modelle geboten, und so blieb seine Kunst trotzdem lebensvoll, weil sie am Quell der Natur getränkt wurde. Wir spüren jeder seiner Schöpfungen, trotz aller Verallgemeinerungen, den hochkultivierten Maler an. Er weilt mit Vorliebe im Gedankenkreis der Antike, versteht die angenehmen Umgangsformen, kann sich niemals wie die Rubens und Caravaggio zu krassen Natürlichkeiten entschließen. Wie frei seine Phantasie auch in der Sphäre Christi, oder der der olympischen Ganz- und Halbgötter schweift, kindliches Treiben steht im Vordergrund der Handlung. Als Engel, als Eroten, als Genien treten seine Putti auf. Wie gute Heinzelmännchen stehen sie der Mutter Maria bei, helfen ihr beim Wäschetrocknen, bringen dem Jesukind Geschenke. Der deutsche Meister Altdorfer hat Ähnliches geleistet, aber den Blick für echten Jugendliebreiz hat er nicht besessen.

In den Rundbildern der „Vier Elemente" der Turiner Galerie, die auch der Palazzo Borghese in kleinerer Fassung besitzt, summiert der Maler all seine Fähigkeiten. Als Landschafter, als Genremaler, als klassischer Romantiker, als genialer Komponist schildert er das Wesen der großen Kraftquellen alles Lebens. Für das „Wasser" steht der Thron der Galathea mitten im flutdurchwallten Berggelände. In das lichte Gewölk schwingt die nackte Huldin ein Segel, das wie ihr Mantel erscheint. Putti lassen ihn flattern und mühen sich das Muschelgefährt ans Land zu ziehen. Die „Erde" zeigt in einem Bergtal mit prächtigem Baumwuchs das Löwengespann der Hera und der Ceres. Sie kommen mit Flora und Bacchus wie eine olympische Gutsherrschaft die vielen winzigen Landarbeiter und Gärtner besuchen. Das Element der „Luft" ist an den Felsenklippen des Meeres heimisch. Hier läßt Boreas die Windgötter frei, und sie erschrecken die unter dem Regenbogen auf Wolkensitz vorübergleitende Juno mit ihren Nymphen. Den Ursprung des Feuers verlegt Albani in den Himmel. Von den Fackeln der Aurora holen eifervolle Engelein die Flammen, die für die Schmiede des Vulkan, wie für den Blitz des Zeus gebraucht werden. Es sind alles Leistungen, auf die das Dichterwort zutrifft – „ein schönes Ding ist eine ew'ge Freude". Da und dort ist ein Motiv aus Michelangelo, aus den Carracci entlehnt, es vermag das Entzücken an dem, was nur Albani spendete, nicht zu schmälern.

Aus solchen Kunstwerken können wir den glücklichen Lebenslauf ihres Schöpfers ablesen, und Albani hat tatsächlich zu den Lieblingen der Parze gezählt. Er kam in Bologna 1578 als Sohn eines begüterten Seidenhändlers zur Welt. In dem Antwerpener Calvaert und den Carracci hatte er die besten Lehrer, in Guido Reni den begabtesten Freund. Rom befruchtete sein aufblühendes Könnertum. Früh bekam er Aufträge, selbst für die Hauskapelle des Quirinal und heiratete reich. Jung zum Witwer geworden, freite er in Bologna wieder. Er lebte in großem Stil der Pflege von Kunst und Wissenschaft, seinem kinderreichen Familienkreis und geselligen Freuden. 1660 rief ihn der Tod aus sorglosem Wirken.

Ein Vorwurf wie unser „Puttentanz" gibt dem Künstler vollen Spielraum zur Entwickelung seiner Anmut und Liebenswürdigkeit. Weder die Bellini noch Tizian haben den Schilderer kindlicher Beweglichkeit übertroffen. Eine Fülle des Wohllauts strömt aus dem Gliederleben der tanzenden Kleinen, die wie ein Elfentraum in südlicher Landschaft im Rund-Reigen vorüberschweben. Es sind alles Liebesgötter, die ihre Köcher niedergelegt haben, und die den Baum umtanzen, aus dessen Zweigen ihnen Putti-Musik entgegenschallt. Ganz nebensächlich ist der dramatische Raub der Proserpina im Hintergrund, es herrscht das wolkenlose Frühlingsglück der Kindheit.



Francesco Albani / Puttentanz

Gemälde-Galerie, Dresden

„Maria mit dem Kinde"



von Carlo Maratti (1625–1713)

Gemälde-Galerie, Dresden

Als eine großartige Virtuosenkunst berührt die Malerei der italienischen Barockzeit. Man hält an dem Schönheitsideal, dem Aufbau, den Bewegungen, den Farbigkeiten der Renaissance fest, doch wird alles bis in die Übertreibung gesteigert. Zuweilen nur ist der Heilige Geist der Erzeuger des Kunstwerks, meist Ehrgeiz und Gefallsucht. In Bologna und Rom, den Geburts- und Sammelstätten dieser Kunst, kann sich solches Gesamturteil bilden. „Was an religiösem Ausdruck hinzugefügt wurde," sagt einer der besten Kenner, „ist abstoßend, ausschweifend idealistisch in ekstatischen Magdalenen und Marien, ausschweifend realistisch in Martyrien und Qualen, ausschweifend herb in dogmatischen Geheimnissen, ausschweifend sanft in sentimentaler Milde und tränenreicher Frömmigkeit". Drei verschiedene Gruppen suchten es den vorangegangenen Klassikern gleichzutun. Die Manieristen, wie Baroccio, wiederholten äußerliche Sonderheiten. Eklektiker, wie die drei Carracci, verschmolzen die hervortretenden Züge vieler Meister. Und die Naturalisten, wie Caravaggio, wollten Wahrheit, ohne jede Einschränkung durch Schönheitsbegriffe. Bologna war die Hochburg der Eklektiker durch die Carracci. Diese prinzipienfesten Führer, wie ihre Bannerträger, die Reni, Domenichino, Guercino und Albani stellten im siebzehnten Jahrhundert den Kanon für künstlerische Vortragsweise fest. Es war nur natürlich, daß eine Malerei, die den Raffael und Michelangelo nachstrebte, auch in Rom bewundert wurde. Hierher zog der beste Schüler Albanis, Andrea Sacchi, und wurde selbst zum Schulgründer. Seine maßvolle Innerlichkeit und schöne Klarheit warben ihm Anhänger, und als sein begabtester Schüler erwuchs Carlo Maratti zum glänzendsten Vertreter des römischen Barock.

Vielleicht charakterisiert es sein Können am besten, daß die Stadt Rom ihn mit der Wiederherstellung der Raffael-Fresken in den Stanzen des Vatikan betraute. Nicht nur wurde er zum würdigen Restaurator, er schuf die Sockelbilder im wesentlichen zum Teil neu. Er bestand die Probe eines Stellvertreters Raffaels, und dennoch steht er in der Kunstgeschichte neben ihm nur so, „wie der Ährenleser folgt dem Schnitter". Marattis Sinn war auf die große Repräsentation gerichtet, seine Hand von besonderer Geschicklichkeit. Er hat ein biblisches Alter erreicht und konnte den vielen Aufträgen für Kirchen und Porträts spielend gerecht werden. Der göttliche Geist Raffaels schwellte seine Seele nicht, er glich mehr dem glänzenden, etwas oberflächlichen Reni. Wie anders wirkt sein Bildnis als das Raffaels mit den rührenden Jünglingszügen. Die herrliche Marmorbüste im Kaiser-Friedrich-Museum ist das Inbild des mit fast quälerischer Energie arbeitenden Mannes. Das ernste, bartlose Gesicht mit den hochgezogenen Augenbrauen berichtet von Anstrengungen des Denkprozesses, aber die künstlerische Freiheit der Erscheinung wahren der offene Rock, die kühne Wendung des Hauptes, der Griff der starken Hand in die Stoffülle des schwingenden Mantels. Und das lebendige Geringel der sich hochtürmenden und abfallenden Locken gibt die Stempelung des Zeitalters der Auffälligkeiten. In Marattis Kunst treten die gleichen Züge hervor. Er ist der Maler, der im großen Kirchengemälde wie im Porträt gediegene Arbeit leisten will. Seiner Gewissenhaftigkeit hätten die schnell hingeworfenen

Typen des genialen Pietro di Cortona nicht genügt. Er hielt auf die reine Linie in der Zeichnung, führte oft die Einzelheit mit aller Sorgfalt aus. Er liebte auch Anmut und Schwung, ohne theatralischen Aufwand meiden zu können. Manche seiner Schöpfungen stellen sich den guten Bolognesern zur Seite, konnten die Lebrun und Poussin belehren, aber ihm fehlte das originale Können, die Größe des Neuprägers, die glühende Künstlerseele. So stellten sich bei hoher Zeichenkunst und glücklicher Erfindungsgabe Gleichgültigkeiten ein, matte Pulsschläge tönen aus dem Konzert seiner Farben.

Diese Kunst konnte ihrer Zeit geben was sie brauchte, und so wurde der Maler reichlich beschäftigt. Er bewunderte Guido Reni derart, daß er ganz zu seinem Nachahmer wurde. Wie dieser holte er sich Posen von Renaissancemeistern, baute er die Komposition auf, wirtschaftete er mit verzücktem Ausdruck und reizenden Putti. Die Freude am sicheren Zeichnen führte ihn zur Radierung, in der er Besonderes leistete. Er schuf Szenen aus dem Leben Christi, Marien und Kirchenväter, Glorien und Martern, Darstellungen der heiligen Familie. Im Lateran setzte er sein ganzes Können an das hervorragende Werk „Constantin vernichtet die Götzen", und er bewies in den Qualen seiner Märtyrer, daß er gelegentlich vor kühnem Naturalismus nicht zurückschreckte. Feine Frauenschönheit hat Maratti zu würdigen gewußt, er malte Madonnen, die denen Raffaels an Liebreiz nicht nachstehen. Es gibt kein holderes Frauenwesen als die Maria der „Heiligen Familie" in der National-Galerie Roms. In der Art von Tizians Irdischer Liebe sitzt die hüllenlose „Bathseba" der Liechtenstein-Galerie. Sie gleicht mit ihrem klassischen Gesichtsschnitt und den schlanken Gliedern den Göttinnen Poussins, und ihren Dienerinnen ist etwas rokokohaftes Gebaren mitgegeben. Wenn Maratti Menschenbildnisse malte, konnte er eine schlichte Großheit wahren. Er hat ein paar Männerporträts hinterlassen, die nur neben klassische Leistungen gereiht werden dürfen. Eigentlich zählt die sinnbildliche „Malerei" im Palazzo Corsini in diese Gruppe, denn wir wissen, daß die bildschöne Faustina, des Künstlers Tochter, Modell für sie stand. In stolzer Lieblichkeit steht das volle Weib frei aufgerichtet, die Palette in der Hand, mit dem Haupt nach rechts gewendet. Sie ist durch sich selbst groß, bedarf keines Barock-Aufputzes. Leuchtender ist die Farbe im Porträt „Papst Clemens IX.", aber Geschlossenheit und Ernst redet aus Haltung und Wesen des im Kardinalkostüm sitzenden Mannes. Berlin ist der glückliche Besitzer des „Bildnisses eines jungen Mannes" von ernster Schönheit. In seinem tiefen Farbenklang von Schwarz, Weiß und Grau wirkt es dennoch leuchtkräftig und macht die Sorgfalt Marattis in der Ausführung eines Kragens von venezianischer Reliefspitze deutlich.

In Mark Ancona wurde der Künstler 1625 geboren. Er ist durch den vornehmen Sacchi auf Raffael und die großen Bolognesen gelenkt worden. In Rom hat er eine angesehene Stellung erarbeitet und starb hochbetagt 1713. Seine große Fruchtbarkeit erklärt sich durch die Leichtigkeit des Produzierens und aus der Überzeugung, die er mit Mignard teilte, — les gens paresseuses sont pour moi des hommes morts.

Ein Madonnenbild voller Liebreiz ist unsere „Maria mit dem Kinde". Echt menschlich und doch überirdisch wirkt die Gruppe, in jedem Modell eine besondere Augenfreude. Jugendlicher Zauber liegt über der Gottesmutter, über dem Kindlein, dessen Hüllen sie zaghaft lüftet, wie über jedem der drei bewundernden Engelköpfe. Das Licht strömt von dem kleinen Wunder im Mutterarm empor und erhellt die holden Wesen seiner Umgebung, während alles rings in tiefste Nacht getaucht liegt. Wir spüren Correggios Nähe, aber es geht auch schon wie die Vorahnung des Rokoko durch des Künstlers Empfinden.



Carlo Maratti / Maria mit dem Kinde

Gemälde-Galerie, Dresden

„Der Falschspieler"

von Michelangelo da Caravaggio (1569-1609)

Gemälde-Galerie, Dresden.

Je tiefer wir einer Epoche in die Augen blicken, je gegensätzlicher erscheint sie in ihrem wahren Wesen. Das Barock war nicht nur die Zeit höchster religiöser Ekstase und schwärmerischer Tizian- und Michelangelo-Verehrung, es spiegelt in seiner Kunst auch das Walten niederer Leidenschaften und den fanatischen Drang zum Verismus. Für diese zweite Seite ist die Malerei des Caravaggio der Ausdruck. Hier begegnen wir dem Naturburschenwesen, das sich ganz wahr und unmittelbar in seinen Schöpfungen auslebt. Ihm hätte die Schulprägung nicht genügt, er verachtete allen Manierismus, wollte als größter Individualist des italienischen Barock nur sich selbst, nur seine Umwelt malen. Als Kennzeichen des guten Malers hat er die Formel aufgestellt „depingere bene ed imitar bene le cose naturali" (gut malen und die natürlichen Dinge gut wiedergeben), und diesem Grundsatz hat er treu Folge geleistet. In dem Sinne, daß er vor allem Naturstudium wollte, ging er mit den Caraccis in Übereinstimmung, aber sie kamen zu dem Typ, zu dem Akademikertum, das er souverän verachtete. So prägte er neue Bildgestalten, an denen sich die gleichgestimmten Kollegen der Neapler Schule Vorbilder nahmen. Er schlug allem Aristokratismus ein Schnippchen, und machte das Proletentum kunstfähig. Niemand hatte wie er bei den Vagabunden, den Zigeunern, den Falschspielern malerische Schönheit entdeckt. Die Poesie des Häßlichen, die unserer eigenen Zeit dank der Naturalisten erschlossen wurde, war diesem eigenwilligen Künstler des siebzehnten Jahrhunderts aufgegangen. Und er wußte seine Modelle durch eine eminente Malerbegabung anziehend zu machen. Er hatte das Auge für strahlende Farben, so daß er Tizian zu gleichen verstand, aber er wollte etwas ganz Eigenes geben. Und so ersann er eine durchaus persönliche Methode der Beleuchtung. Er ließ sein gesammeltes Licht von oben fallen - „Kellerlicht" - sagten die Zeitgenossen, aber aus diesem Kellerdunkel gluteten wundervolle Tonmächte. Diese Weise der Aufhellung gestattete ihm auch ganz besondere Effekte durch hervorleuchtende und verschimmernde Einzelpartieen. Er konnte mit Kraftakzenten arbeiten, konnte die prachtvollsten Modellierungen herausheben. Er konnte jedenfalls etwas anderes als die Anderen.

Michelangelo da Caravaggio (1569-1609) ist nur vierzig Jahre alt geworden, und wenn wir die Fakta seines Lebens auf sein Werk übertragen, wird das Boileau-Wort Wahrheit „der Stil ist der Mensch". Caravaggio war Bergamaske, also ein Sohn der Berge, und der wagemütige, kraftvolle Zug der Gebirgsbewohner stempelt seine Natur. In Mailand, Venedig, Rom, Bologna hat er gelernt. Er kannte die Methoden der Großen. Er hatte sich hochzubringen, mußte selbst eine Zeitlang unter dem oberflächlich-eleganten und doch so gefeierten Cavaliere d'Arpino Gehilfendienste leisten. Dann arbeitete er mit einem Groteskenmaler Dutzendware, aber alles das konnte ihn nicht hindern in eigenem Stil zu werden, und bei den Bolognesen wie ein Marder im Taubenschlag zu wirken. Sehen wir seinen eckigen rohen Kopf an, der soviel Energie verrät, so begreifen wir, daß ein zügelloses Krafttemperament in ihm gelebt

haben muß. Wir begreifen sein wüstes Wesen, seine Unstätigkeit, die Gefahren, in die er sich stürzte, und seinen frühen Tod. Aus Rom entwich er wegen eines Totschlags, und wurde in Neapel meuchlerisch verwundet. Dann schiffte er sich nach Rom ein, wo man ihm Begnadigung erwirkt hatte, und starb unterwegs in Porto Ercole. Ein Abenteurer, eine Raufboldnatur vom Genius verklärt, steht uns in ihm gegenüber.

Das Gemälde „Der Falschspieler" zeigt Caravaggio in seinem typischen Können. Es trägt durch einen herrlichen Kolorismus, durch eminentes Naturstudium und besondere Kühnheit der Charaktererfassung den Stempel der Meisterschaft. Hier offenbart sich der klassische Naturalist der Barockkunst. Diese Szene empfinden wir als dem echten Leben abgelauscht. Es sind ein paar Verbrechertypen am Kartentisch, die der Maler wohl während seines Neapler Aufenthaltes direkt beobachten konnte. Der spanische Anstrich darf uns nicht wundern, denn seit 1544, seit dem Frieden von Crespy, gehörte Neapel ganz gesetzmäßig den spanischen Habsburgern, und solche dunklen Hidalgo-Existenzen waren im italienischen Süden landläufige Erscheinungen. Unmittelbar packt uns auf dem Bilde das Motiv des dem Gaunertum unrettbar überlieferten Opfers. Dies ist eine kraftvolle Art der Genremalerei, die in Spanien und den Niederlanden damals stark Schule machte. Sie hat selbst ihre Gegner, die Reni und Guercino zu gelegentlichem Nachtun bezwungen. Von ihr aus läuft auch eine direkte Linie zu den Franzosen der Courbet-Schule. Caravaggio bevorzugte eine Halbfiguren-Stellung in Lebensgröße. Er malte zuweilen auch ein Porträt von prachtvoller Großzügigkeit und Noblesse wie das des Großmeisters A. von Vignacourt im Louvre, und besaß ganz den ernsten Wirklichkeitssinn des Ribera und anderer spanischer Zeitgenossen.

Wir dürfen uns nicht in Verwirrung bringen lassen, wenn uns in europäischen Galerien zuweilen ein Caravaggio begegnet, der klaren Goldton und venezianische Reize aufweist. Die Verzauberung der Palma und Giorgione hat unser bergamasker Italienwanderer schnell genug abgestreift, und hat sich dann endgültig zu seiner kraftgewaltigen und so ungeheuer fesselnden Methode bekehrt. Und durch diese Eigenart hat er seinen kunstgeschichtlichen Rang behauptet wie Heinrich von Kleist unter unseren Klassikern. Man schalt ihn damals einen Effektmaler, stand aber schon stark unter dem Eindruck eines kühnen Neuerertums. Caravaggio war jedoch so ganz bei allen Allzumenschlichkeiten der hochstrebende Künstler, daß er auch als Religionsmaler seinen Ehrgeiz betätigte. Wie gewaltig er zu erschüttern vermochte, zeigt seine „Grablegung" in der vatikanischen Galerie. Hier ersann er sich einen ganz eigenen, nach rechts einseitig aufsteigenden Kompositionszug. Aber durch die fünf Gestalten des Bildes, von dem Leichnam Christi aufwärts durch die gehalteneren Leidtragenden bis zu dem Weib mit den pathetisch erhobenen Armen geht ein Schmerzenskreszendo von ergreifender Gewalt. Bei solchen Vorwürfen zielte der Künstler so stark auf ungewöhnliche Erregung, daß er sich genügend Ablehnungen in seiner Zeit heimtrug. Seine „Maria" wurde wegen ihres Naturalismus aus der Kirche della Scala entfernt. Seinen kahlköpfigen „Matthäus" wies die römische Geistlichkeit ab. Er war ein Rebell, und seine Zeitgenossen haben es ihn büßen lassen. Die Bolognesen waren stolz, den Formenadel klassischer Meister mit dem Naturalismus vereinen zu können. Sie wiesen auf ihren Wandzyklus im Palazzo Farnese und lehnten Caravaggio ab. Aber gerade unsere Zeit ist geneigt, solche Aureole frisch zu vergolden.



Michelangelo da Caravaggio / Der Falschspieler

Gemälde-Galerie, Dresden

„Gebirgslandschaft"

von Salvator Rosa (1615–1673)

Kaiser-Friedrich-Museum, Berlin

Der geniale Neapolitaner Salvator Rosa liebte den Trank des Lebens zu schlürfen, wo er am stärksten schäumte. Er brauchte die Menschen von Geist und Laune, den Beifall der Menge, Angriff und Abenteuer. Er brauchte die feine Geistesnahrung, künstlerische Kultur, alles was reizt und entzückt. Zwei Seelen lebten in seiner Brust, und sie drängten ihn abwechselnd zu den Festestafeln der Geistesaristokraten, oder zu dem Volk in tiefer Natureinsamkeit. Ausgerüstet war er für die Erfolge an gegensätzlichster Stelle. Er konnte die schmelzenden Serenaden, die sprühenden Lieder komponieren, dichten und singen, die Straße entzücken, er konnte schreiben und reden zur Bewunderung der Besten. Er war als Schauspieler begabt, als Improvisator, als Lautenspieler, und vor allem war er der Maler von Gottes Gnaden. Politisch brodelte es im Schatten des Vesuvs, als er die Schaubühne des Lebens betrat. Der Todesschar des Bandenführers Masaniello hatten sich auch Künstler angeschlossen. Salvator Rosa kämpfte sein Leben lang mit Pinsel und Feder, mit den Waffen scharfgeschliffener Satire für geistige Befreiung. Dem Lebensdrang solcher Universalgenies setzt die Wirklichkeit besondere Hemmungen entgegen und leicht ist bei ihnen der Sturz aus der Höhe in die Tiefe. Sind sie stark genug ausgerüstet, behaupten sie sich, aber oft tritt die melancholische Färbung ein. Gerade sie hat dem Werk des großen Süditalieners die Herzen der Kunstfreunde gewonnen. Kennen sie doch von ihm meist nur die düstren Landschaftsbilder, die mit dem tragischen Pathos Beethovenscher Largos oder byronischer Dichtungen zu ihnen sprechen. In die Weltabgeschiedenheit der Abruzzen, felsiger Adriainseln und der Küstenwildnis flüchtete sich der Maler, dessen leidenschaftlicher Pulsschlag der Seele des Kosmos nahe zu sein begehrte. Aber er träumte hier nicht die elysischen Träume der Claude Lorrain und Carracci. Unter Räuber, Fischer und Landvolk mischte er sich, ihr Treiben mußte auf seinen Bildern die geheimnisvollen Schlupfwinkel im Bergwald und Buchtgeröll beleben. Es war eine realistische Staffage, durch die er die Romantik seiner Naturausschnitte zu erhöhen verstand. Als der Kardinal Brancacci dem jungen Künstler den Auftrag für die Wandbilder seines Palastes in Viterbo erteilte, bevölkerte Rosa die Vorhalle mit „Meernymphen und Seetieren". Er offenbarte sich als kühner Phantast, der wie Böcklin zu Visionen aus dem Reich der Halbgötter neigte, aber er bevorzugte den natürlichen Menschen. Dem neapolitanischen Temperament entsprach auch die Tonhaltung seiner Werke, ihr Dunkel, das Lichteinfälle grell aufhellten. Es war der Kellerbeleuchtung verwandt, durch die der von Norden kommende Caravaggio größtes Aufsehen machte, und schien die Dämonie der Künstlerseele zu enthüllen.

Viel muß der Maler unter seiner Universalität gelitten haben. Er war sich seines Könnens bewußt, schwelgte in der Bewunderung der Mitmenschen, aber um so tiefer kränkte die Kritik der Scharfsichtigen. Es genügte ihm nicht, als Landschafter gerühmt zu werden, sein Ehrgeiz war die große Historie. Als man endlich bei ihm das erste Monumentalbild für einen Altar in Rom bestellte, und der „Heilige Cosmas und Damian" kühn und eigenartig vollendet war, schrieb er: „Nun was sagen die Boshaften jetzt? Begreifen sie endlich, daß ich es verstehe, große Figuren zu malen? Mag Michelangelo kommen und das Nackte besser

zeichnen als ich, wenn er es kann." Auch die Nachwelt hat ihn vor allem als den Landschafter eingeschätzt, vermochte bei seinen großen Gestalten zeichnerische Mängel, anatomische Unrichtigkeiten nicht zu übersehen. Sie kann ihm auch einen Kranz als Schlachtenmaler nicht vorenthalten. Im Louvre vor allem läßt sich studieren, wie er mit gewaltigem Griff gegeneinander stürmende Heermassen und stürzende Rosse bewältigte. Er läßt nicht wie Rubens das Einzelwesen kolossal hervortreten, er wirkt durch die Masse, die doch einzelne Glieder deutlich macht. Es wurde zum Triumph des Künstlers, daß die Stadt Rom dieses heutige Louvregemälde als ihr Geschenk an König Ludwig XIV. übersenden ließ. Auch mit Allegorien hat er ein paarmal starken Eindruck gemacht. In der Pantheon-Ausstellung wurde seine „Menschliche Gebrechlichkeit" viel besprochen, und wegen des Gemäldes „Glück", das die ungerechte Verteilung irdischer Güter und die Unwürdigkeit kirchlicher Diener bespöttelte, wurde er durch die Inquisition bedroht. Seinem Naturalismus entsprachen auch nur starke biblische Stoffe. Er wählte sich den „Saul, dem der Geist Samuels erscheint", die Unglückspropheten „Jonas" und „Jeremias", den „Verlorenen Sohn", die Scheiterhaufen-Szene des „Cosmas und Damian". Die Madonnen, die Heiligen lagen ihm nicht. Es war ihm auch ein Bedürfnis, aus dem Schatz seiner klassischen Bildung Vorwürfe zu gestalten. Stellen aus Plutarch, aus Äschylos und Sallust wurden zu Gemälden, „Prometheus", „Pythagoras" entschwebten durch den Zauberstab seines Pinsels dem Schattenreich.

Salvator Rosas Leben muß, trotz der düsteren Bekenntnisse seiner Kunst, doch als ein auserwähltes beurteilt werden. 1613 kam er als der Sohn eines mittellosen Baumeisters in Neapel zur Welt. Er erhielt eine gute Bildung, entging, dank vielseitiger Kunstbefähigung, dem Dienst der Kirche. Früh machten ihn Wanderfahrten mit einer grandiosen Natur intim, früh erhoben ihn seine Talente zum Herrscher in Kunst und Gesellschaft. Er erhielt Einladungen in die Paläste der Mäzene, reichliche Aufträge, gewann die Freundschaft der Besten. In Rom war er der Liebling der Gesellschaft, nach Florenz berief ihn der Großherzog Ferdinand II. Immer arbeitete er fanatisch und genoß das Leben trotzdem in vollen Zügen. Er ließ sich nirgends für dauernde Anstellungen binden, weil er die Freiheit über alles liebte. Sein schönes Modell Lucrezia wurde seine treueste Hausgenossin, die Mutter zweier Söhne, und noch kurz vor seinem Hinscheiden in Rom 1673 die rechtmäßige Gattin. Ihm war das höchste Glück der Erdenkinder beschieden, die Persönlichkeit.

Die „Gebirgslandschaft" des Kaiser-Friedrich-Museums ist ein typisches Beispiel seiner Landschaftsmalerei. Es gibt Bedeutenderes in Florenz, in England und Paris, aber Grundstimmung und Ausführungsart sind das Gleiche. Durch dieses Felstal mit den ragenden Baumriesen tönt die sonore Musik, die wie Orgelklang das Herz ergreift. Wir spüren den Einsamkeitssucher, die Sehnsucht nach dem Schweigen in großzügiger Schöpfung. Nur ein südländisches, etwas theatralisches Menschenpaar bildet die Staffage, aber Baumrauschen und Wasserrieseln beherrschen die Stille. Das Licht hebt einige Stellen fast grell hervor und betont die Dunkelheiten in dem für Salvator Rosa kennzeichnenden Zusammenklang von Tiefgrün, Braun und Graugelb. Er hat auch Sonniges gemalt, aber meist befreite sich der Sturm und Drang seines Innern in solchen melancholisch-heldischen Schöpfungen. Sie haben in deutscher Kunst von jeher Heimatrecht besessen, und durch Schirmers Anregungen die schönsten Blüten entfaltet. Ein moderner romantischer Klassiker, Anselm Feuerbach, stellt sich in seinen Naturstücken mit brüderlicher Ähnlichkeit neben den großen Neapolitaner.

Salvator Rosa / Gebirgslandschaft
Kaiser-Friedrich-Museum, Berlin

„Admiral Pulido Pareja"

von Velasquez (1599–1660)

National-Galerie, London.

Als die Niederlande mit Rubens und Rembrandt prunken durften, konnte Spanien auf Velasquez und Murillo weisen. Auch diese Meister stellen etwas Antipodisches dar, der eine den Logiker, den Mann der Tatsächlichkeiten, der andere die Gemütsindividualität, den Poeten. Wir haben in der Kulturgeschichte kein zweites Beispiel dafür, daß ein Künstler ohne den glänzenden Schwung der Phantasie, ohne jeden dichterischen Zug wie Velasquez volle parnassische Ehren geerntet hätte. Hier erlebt das rein technische Genie eine Apotheosierung. Und grade unsere heutige Zeit wird dieser Ausnahmestellung zustimmen, um so leidenschaftlicher, als grade sie durch den Impressionismus Einbuße an formaler Vollkommenheit erlitt. Dennoch beziehen sich manche Führer der Moderne vor allem auf Velasquez, sie proklamieren ihn, den Künstler der fabelhaften methodischen Vollendung, als ihren Schutzheiligen – spotten ihrer selbst und wissen nicht wie. Seine vornehme Haltung, seine plastische Durchmodellierung, seine Verve und Breite bei glatter Oberfläche, sein Vermeiden aller pleinair Unruhe hat sie nicht gehindert, ihn als das Vorbild zu nennen. Zum Heil aller Kunstentwickelung wird jeder Schaffende ernst bei Velasquez Einkehr halten.

Er lebte in einem Lande, in dem die Kirche dominierte, und doch ist sein Pinsel von keinen überirdischen Visionen inspiriert worden. Die herrliche Landschaft der Heimat, ihre fesselnden Volksschauspiele, ihre Bürgersitten reizten ihn kaum zu Gestaltungen. Erging er sich hin und wieder in erhabenen Regionen der Religion und des Mythos, so bezeugt doch sein Schaffen Erdgeborensein. Er mußte fest auf dem Boden der Wirklichkeit stehen und klaren Blickes die Dinge seiner Umgebung prüfen, um große Kunst zu leisten. Velasquez hat mit dieser Art eingesetzt, als er den Wasserverkäufer der sevillanischen Straße, essende Männer, die alte Köchin beim Eierkochen malte. Damals schon spürte der reine Naturalist pathetische Anwandlungen, aber sein „Christus im Hause der Martha" zeigt weit mehr eine Kochstunde als ein transzendentes Erlebnis, und das Jesuknäblein seiner „Anbetung" blickt keck in die Welt wie ein spanisches Proletenbübchen. Früh ist der Künstler Hofmaler am Madrider Königshaus geworden, und diese Lebenssphäre prägt seinem Gesamtwerk den Stempel auf. Er wurde vor allem der Porträtist der Fürstenfamilie und der Menschen, die zu ihrem Existenzkreis gehörten, ihrer Kriegshelden, Gelehrten, Beamten, ihrer Hofzwerge. In erster Linie malt er den König selbst, Philipp den Vierten mit dem uninteressanten, fleischigen Gesicht, seine Gattinnen und Kinder. In immer neuen Fassungen hat er diese Modelle verewigt, so daß sie durch ihn internationale Volkstümlichkeit gewannen. Und verfolgen wir die erlauchten Eltern, Infanten und Infantinnen durch den Lauf der Jahre, so entrollt sich an ihnen ein gutes Stück biographischer Geschichtsschreibung. Der Verismus des Velasquez hat aber durch zweierlei Züge seine Unsterblichkeit erwirkt. Er ist immer gepaart mit Vornehmheit, so daß er sich durchaus in das Gebiet der reinen Schönheit erhebt, und er trägt in jeder Schöpfung die Weihe eines tiefen Seelenernstes. Dieser Ernst streift fast das

Tragische, und gewinnt seinem Schöpfer unsere tiefen Sympathien. Er erhält besonderen Nachdruck durch eine Farbengebung von ganz einziger melodischer Tiefe und Reserve. Velasquez hat die Temperamente seines heißblütigen Volkes zu schildern verstanden, aber nie hat er Gemeines oder Frivoles gemalt. Er hat trotz des Etikettenzwanges seines Hofes auch Nacktes gemalt, aber fern ist sein Empfinden von des Rubens Sinnenleben, selbst dem Hüllenlosen weiß er die Hülle der Keuschheit zu belassen. So tritt uns in seiner Kunst auch verhältnismäßig selten die Frau entgegen. Velasquez ist durchaus der Maler des Mannes.

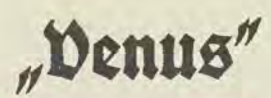
Der Malername des Velasquez ist eigentlich nur der Familienname seiner Mutter, denn er nannte sich Diego Rodriguez de Silva Velasquez. Sein Leben hat sich in grader Linie entwickelt, wir hören nichts von schweren Konflikten und Schicksalsprüfungen. Sein großes Talent, gutes Herkommen, eine einnehmende Persönlichkeit, ein sympathischer Charakter müssen ihm zu leichtem Aufstieg geholfen haben. Er entstammte selbst einem alten Adelsgeschlecht, wurde 1599 in Sevilla geboren und früh durch namhafte Künstler in der eingeborenen Kunstanlage gefördert. Sein erster Lehrer Herrera wies ihn auf das Malerische, der zweite Pacheco auf den Klassizismus. „Nach fünf Jahren Erziehung und Unterweisung", schrieb Pacheco über den Schüler, „verheiratete ich ihn mit meiner Tochter. Mich bestimmten seine Jugend, Reinheit und guten Anlagen, und die Hoffnung seines natürlichen und großen Genies." In Spanien erkannte man nur zwei Mächte an, den Hof und die Kirche, und Velasquez stand ganz unter der Autokratie des Hofes. Sein höchster Ehrgeiz erfüllte sich dank seiner Porträtkunst, als Philipp IV ihn 1623 zu seinem Hofmaler ernannte. In dieser Sphäre in Madrid hat er dauernd Wurzeln geschlagen. Zweimal nur hat er 1629 und 1649 Studienreisen nach Italien gemacht, und wir können nicht sagen, daß er trotz persönlicher Beziehungen zu Rubens und trotz direkter Studien vor Tizians und Veroneses das Spanische seiner Anlage abwandelte. Bis zum Hofmarschall stieg er in Madrid, und als er durch Überarbeitung mit Kunst- und Amtspflichten schon 1660 starb, hieß es: „Er ließ alle in großer Trauer zurück und nicht am wenigsten Seine Majestät, die, als das Leben in Gefahr schwebte, zu verstehen gegeben hatte, wie sehr sie ihn lieb und wert hielt." Ein guter Beamter, ein liebevoller Familienmensch und ein treuer Freund ist der unvergleichliche Künstler zugleich gewesen.

Unser Porträt des „Admiral Pulido Pareja" entstand in den Blütejahren des Meisters 1639 und stellt den spanischen Seehelden, den Sieger von Fontarabia, dar. Es ist von des Meisters Hand gezeichnet, und die Anekdote, daß König Philipp beim Eintritt in das Atelier seines Hofmalers den Admiral selbst zu sehen glaubte und sein Bildnis ansprach, charakterisiert die hohe Meisterschaft dieser Menschenmalerei. Hier wirkt die Persönlichkeit an sich in absoluter Geschlossenheit. Sie ist auf bräunlichen Boden gegen eine bräunliche Wand gestellt, nur der Schatten des Körpers zeichnet sich unten ab, sonst fehlt jegliches Beiwerk. Das Schwarz-Weiß des Kostüms wird durch eine hellrote Schärpe, den Santiago-Orden auf der Brust und den orangenen Admiralstab gehoben. Aller Akzent liegt auf der Charakteristik, und die düstre, fast grimmige Energie des Modells zeichnet einen echten Typ spanischen Wesens. Ernst, anspruchslose Würde und Vornehmheit sind zugleich die Wahrzeichen der Kunst des Velasquez.



Velasquez / Admiral Pulido Pareja

National-Galerie, London



„Venus"

von Velasquez (1599–1660)

National-Galerie, London.

Die gesamte Kunst des Velasquez steht unter der Leitung des Naturalismus. Er begann vorerst „bodegones", Genrestücke nach dem Leben, zu malen, und sein melancholisch blickender Wasserverkäufer, wie die lustigen Frühstücksgenossen und die feierliche alte Köchin sind direkt dem Leben abgelauscht. Diese Empfindung verläßt uns bei keiner Schöpfung seiner Hand, bei den Heiligenbildern ebensowenig wie vor den Mythologien, Porträts und Wirklichkeitsausschnitten. Eine natürliche Vornehmheit verleugnet sich niemals, aber nirgends ist ein Hang des Idealisierens, des Deklamatorischen nachzuweisen. Dieser Vollblutspanier geht selbstverständlich in einer anderen Richtung als die Raffael und Rubens, aber das Göttliche bleibt in der Alltagserscheinung gewahrt. Auf Naturalismus war der Sinn seiner Rasse veranlagt. Die allmächtige Kirche kannte diesen Zug der Volksnatur, und sie fußte ganz auf ihm, wenn sie durch die Heiligenmaler- und Plastiker Realitäten betont sehen wollte. Man überließ nicht, wie in Italien, dem frommen Schwärmersinn verzückte Visionen, man wollte Erschütterungen durch das sinnfällig Verkörperte. Auf der Wange der in Holz geschnittenen und farbig bemalten, schmerzensreichen Mutter mußte die wirkliche Glasperle als Träne aufgelegt sein, und der Lehrer des Velasquez, Pacheco, erzählt ganz ernsthaft von dem zugreifenden Arm der Madonna, der sich aus dem Bilde streckte und dem vom Gerüst stürzenden Meister das Gleichgewicht wiedergab. Kunst und Realität waren für den Spanier ineinanderfallende Begriffe. „Den Gebildeten und Gelehrten", schrieb ein Autor unter Philipp IV, „mag niedergeschriebenes Wissen genugtun, aber für die Ignoranten ist kein Lehrmeister besser als die Malerei. Bilder können sie über ihre Pflichten belehren, sie können deswegen in Büchern nicht nachsuchen." So hat auch die veristische Art des Velasquez niemals seinem Volk ein Rätsel aufgegeben, in der Direktheit seines Ausdrucks ist er der Gegenfüßler Rembrandts. Sein Tatsächlichkeitsinn läßt auch dem starken Fühlen, der Gemütserschütterung nicht Spielraum, die Skala seiner psychologischen Beobachtungen ist enggezogen, und nur der allgegenwärtige Ernst zeugt schließlich auch für einen Maler des Seelischen.

Die Porträts des Meisters sind unerreicht an sachlicher Schilderung. Gleichviel ob er seinen König oder dessen Familie in immer neuen Fassungen darstellt, jedesmal kennzeichnet sich der Charakteristiker sans phrase. Ob Philipp der Vierte als Jäger, Gentleman, Kavalier, Herrscher, als Held zu Roß auftritt, er bleibt stets der gleichmütige Mann, er überrascht nicht durch Geistesblitze oder Temperamentausbrüche. Der Dichter Quevedo, der Geograph, der Bildhauer Montanez, der Herzog Olivarez, Papst Innozenz IX sind jeder in vollster Glaubhaftigkeit, ohne höhende Effekte des Dekors oder der Psychologie gespiegelt. So schildert sich der Hofmaler selbst, ein schöner, kühner Kavalier, beherrscht, würdevoll vom Scheitel bis zur Sohle. Zuverlässige Ähnlichkeit, vollendete Technik und tonschöne Ruhe treten überall als Wahrzeichen seiner Kunst entgegen. Vorerst stellt er dunkelgekleidete Personen vor einen

glatten, hellen Grund und leistet ein Außerstes an Plastik. Allmählich beginnt er der Umgebung, dem Intérieur oder der Landschaft erhöhte Aufmerksamkeit zuzuwenden und wird malerischer. Über diese mittlere Periode sagt Justi: „Die Figur und ihr Standort in warmem, gelbem, blaßrotem und braunem, die Landschaft in kaltem, blauem Ton, beide sich gegenseitig steigernd – auf diese Weise vermochte er bei allverbreitetem, gleichmäßigem Tageslicht doch seine Figuren mit Erfolg, mit voller Körperlichkeit vom Grund zu lösen." Immer klarer und farbenschöner wurde der Meister, bis er in seiner dritten Manier, als der höfische Dienst zuviel von seinen Kräften aufbrauchte, die Pinselzüge mit unfehlbarer Sicherheit, unverschmolzen nebeneinander setzte, mehr summarisch und andeutend wurde, aber alles Wesen stets erschöpfte.

Sein Naturalismus schuf Vollendetes auch im Historienbild der „Übergabe von Breda" und wirkt gradezu amüsant auf den Mythologien, zu denen ihn wohl die persönliche Berührung mit Rubens anregte. Wenn er den Weingott Bacchus unter den Bauern malt, sehen wir doch nur die prächtigen Modelle aus dem spanischen Volkstum. Auch der jugendliche Bacchus hat trotz seines Laubkranzes und der hüllenlosen Glieder nichts Überirdisches. Das Transzendente fehlt auch auf „Der Schmiede des Vulkan" trotz der leuchtenden Gloriole Apolls. Der Gott des Hammers selbst und seine olympisch bekleideten Gesellen sind vorzüglich gemalte Akte, obgleich wir hier doch immerhin einem geschickt zugespitzten Vorgang im Handwerkerkreise beizuwohnen meinen.

Mehr und mehr haben Probleme des Lichtes und der Perspektive auch den großen Spanier beschäftigt. Manche Anregungen von den niederländischen Malkollegen her mögen miteingewirkt haben, aber sicher hat sein Studienernst ihn auch selbständig auf solche Wege geführt. In den bedeutendsten Werken seiner Spätzeit, den „Meninas" (Hoffräulein) und in den „Hilanderas" (Teppichwirkerinnen), gibt es gewisse Bilddispositionen, die an die Vermeer und de Hooch erinnern. Velasquez war unter die Faszination eigenartiger Beleuchtung und Lichtführung geraten. Er bleibt der konsequente Naturalist, denn das Leben selbst hat ihm die Stoffe geboten – das eine Mal eine Szene im Königsschloß während einer Porträtsitzung, das andere Mal ein merkwürdiges Intérieurbild bei einem Besuch in der Gobelinweberei des Königs. Das eine Mal läßt er das Licht von außen her fallen und einen dunklen Raum aufhellen, das andere Mal strömt es voll aus dem Hintergrund und hebt die Gestalten vorn geistreich hervor. Aber wie erstaunlich weiß er mit neuen Mitteln zu schalten, und da er sie auf interessante Figurenstaffage bezieht, überflügelt er die holländischen Kleinmeister.

Zweimal soll der Künstler in mythologischen Vorwürfen dem nackten Frauenleib gehuldigt haben. Unser Gemälde der „Venus" ist dank einer großartigen Nationalspende des englischen Volkes seit wenigen Jahren in den Besitz der Londoner National-Galerie übergegangen und wird dort jedem Beschauer zum Ergötzen. Das schlanke Gliedergefüge und die wunderzarten Fleischtöne heben sich von der graublauen Unterlage des Lagers. Eine purpurne Draperie ist nach links zusammengerafft, und vor ihr kniet ein Kupido, der ein rosa Band über den Spiegel legt, in dem sich das Gesicht der in Rückenansicht gemalten Schönheitsgöttin spiegelt. Ein Hoheslied des Frauenreizes ist auch hier gesungen, und vollgültig steht der Maler des spanischen Etikettenzwanges neben den Palma und Tizian.

Velasquez / Venus

National-Galerie, London

„Maria mit dem Kinde"

von Bartolomé Estéban Murillo (1617–1682)

Gemälde-Galerie, Dresden.

Die spanische Malerei ist eine spätgeborene Kunst wie die englische. Solange die Mauren im Lande weilten, war Figurenmalerei überhaupt verboten und nur das rein Dekorative gestattet. Erst seit das castilianische Banner 1492 auf den Türmen der Alhambra wehte, war den Künstlern der Farbe volle Pinselfreiheit gegeben. Jetzt strömte italienischer Einfluß herein, wurde wie im Berauschtsein aufgenommen, und die ans Licht drängende Malkunst trug sichtbar diese Einwirkung. Sie zeigte sich von Anbeginn reif, obgleich die organische Entwickelung fehlte, und sie erwies sofort die Nationalnatur des Volkes. Velasquez und Murillo sind die bedeutendsten Vertreter, und ihre Gegensätzlichkeit bezeugt die Vielseitigkeit dieser Kunst. Beide Maler sind Sevillaner von Geburt, sie sind in nahe Berührung getreten, und dennoch ist jeder ganz den eigenen Weg gegangen. Velasquez gehörte der Hofsphäre an und war vorerst Porträtist, Murillo brauchte die Berührung mit dem Volk, und seine Kunst stand im Dienst der Kirche. Spanier waren sie Beide, insofern der naturalistische Zug stark durch ihr Schaffen geht, aber er ist bei Murillo mit anderen Tendenzen verquickt.

Murillo erscheint nicht als der Sohn der Kirche, die das Mönchisch-Strenge, das Dogmenstarre forderte. Sein beweglicher, phantasiereicher Sinn hat sich nicht an die Vorschriften gebunden, die des Velasquez Lehrer und Schwiegervater Pacheco im Auftrag der Inquisition niederschrieb. Hierin hieß es, jeder Engel müsse unbedingt mit Flügeln gemalt werden, und jede heilige Jungfrau solle immer in Blau und Weiß gekleidet sein. Murillo fühlte sich ein Freigeborener in seinem Reich, er schuf aus eigener Initiative. Mit aller Inbrunst liebte er Christus, die Madonna und die Heiligen, aber er ließ sie in den Formen erscheinen, die sein Poetengemüt vorschrieb. Er konnte das Liebenswürdige, das Heitre, ätherische Glorien nicht entbehren. Aber sein religiöses Schöngeisttum stand trotzdem auf sehr realem Boden, und ein Studium seiner überreichen Bildgestalten weist uns direkt auf seine spanischen Volkstypen. Er ist in das Volk hineingegangen, um Modelle zu finden, aber er war kein Fanatiker des Verismus wie die Neapolitaner oder die Holländer, denn die Häßlichkeit schied für ihn als Bildstoff aus. Auch dramatischer Heißatmigkeit und den Verzerrungen der Leidenschaft ging er aus dem Weg. Frühling war in seinem Herzen, und die Musik der Seligen klang in seiner Seele, und aus diesem inneren Glück heraus sah er nur die Schönheit, überall im Festtag und im Alltag. Für den Künstler mit dieser Veranlagung ist es natürlich, daß er Frauen und Kinder unablässig schilderte. Er fand sie im schlichtesten Heim, auf der Straße, sie sind wurzelechte Spanier, aber stets durch Holdheit und Körperreize ausgezeichnet. Seine reizenden Madonnen und seine bezaubernden Kleinen haben den Charakter seiner vielen Kirchengemälde durchaus bestimmt. Murillo war unablässig als Wandmaler für Klöster und Kathedralen beschäftigt, aber so umfangreich auch seine Bildflächen sich dehnen und so stark auch die Masse auftritt, das Genrehafte besteht als sein Kunstcharakter. Er will erheben

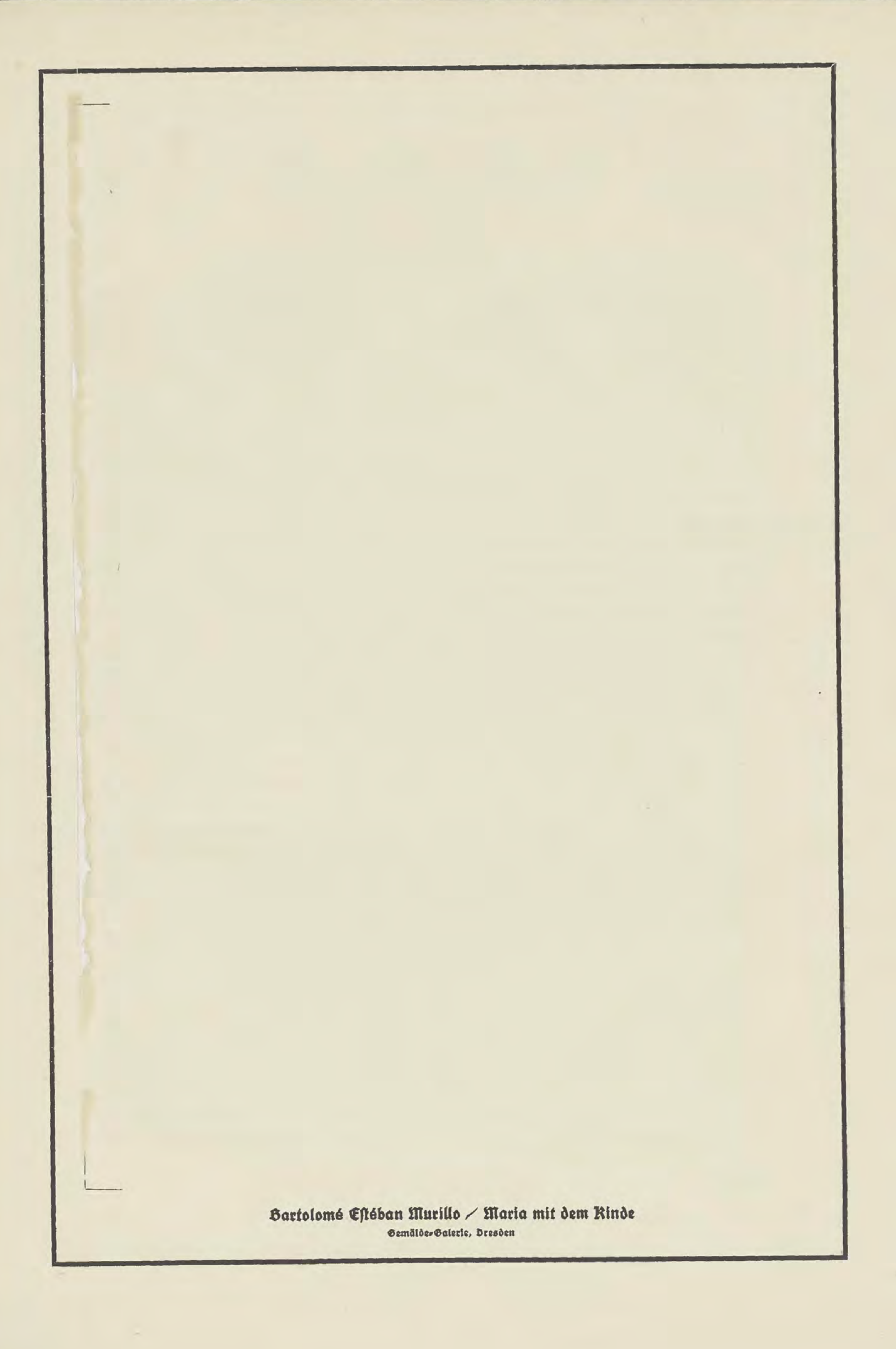
und ekstatisieren, aber er will immer entzücken. Oft genug tritt auch der Mann in seiner Kunst auf. Auch an ihm weiß er sich als feiner Charakteristiker zu bewähren, aber sein milder, edler Christus, die andächtigen Mönche, die gütigen Alten, die sich so gern in innigen Beziehungen zu dem Kinde zeigen, bestätigen Murillo als den Maler der Freude. Vielleicht hat dieser treue Sohn Sevillas aus seinen Andachtstunden in den schönen altspanischen Kirchen die Beobachtung magischer Lichteffekte heimgetragen, vielleicht hat ihn Correggio dazu geführt, jedenfalls hatten sich auch ihm Lichtoffenbarungen ereignet. Ätherglanz und Sonnenschein verleihen seiner Kunst eine Eigenart, heben sie in die Sphäre der Transzendenz.

Schon die Sakralkunst Murillos hatte durch ihre echtmenschlichen Modelle irdische Züge. Er hat aber auch eine ganze Anzahl von Werken geschaffen, in denen er als reiner Realist nur auf Erden weilte. Wer kennt nicht seine mit vollster Unbefangenheit gespiegelten Sittenbilder aus dem heimatlichen Proletariertum, vor allem aus dem Jugendleben dieser Schicht. In München, im Louvre, in Petersburg, in England begegnen uns seine köstlichen Rangen, die Obstesser, der Betteljunge, das Blumenmädchen, die Würfler und die Phrynen obskurer sevillaner Stadtviertel. Auch sie sind durch das Auge des Schönheitsfreundes erfaßt.

Murillo ist 1617 geboren, die Eltern waren arm und ließen ihn früh als Waise in der Welt. Ein verständnisvoller Vormund verschaffte ihm einen angesehenen Mallehrer, und dieser Verehrer des italienisierenden Akademismus vermochte die Naturanlage des genialen Schülers nicht auf seine Dogmen festzulegen. Ein Ateliergenosse erzählte ihm von der großen Kunst da draußen, vor allem von den Niederländern, und eines Tages war Murillo, der Frohe, einer geisttötenden Erwerbsarbeit entschlüpft und nach Madrid zu Velasquez gezogen. Hier wirkte Klassisches aus direkter Anschauung, aber Heimweh trieb ihn nach Sevilla zurück, und fortan hielt ihn die Vaterstadt fest. Hier kamen die Erfolge, hier heiratete er Donna Beatriz de Cabrera y Sotomayor, hier half er die Kunstakademie gründen, wurde 1660 ihr Direktor, stürzte bei einer Altarmalerei im benachbarten Cadiz vom Gerüst und starb in demselben Jahr 1682 an den Folgen dieses Unfalls.

Sein erster Triumph war die Bilderserie für das Kloster San Franzisko, in der er Szenen aus dem Leben eines der Klosterheiligen wie ein fesselnder Anekdotenerzähler vortrug und Himmlisches und Irdisches mit entzückender Naivität durcheinander mischte. Für die Kathedrale von Sevilla, für St. Maria la Blanca, für die Kirche der Caridad und für die Kirche der Kapuziner erreicht er dann in weiteren Bildserien als Komponist und Lichtmaler, als Pathetiker und Mysteriengestalter seine Höhe. Er muß mit spielender Leichtigkeit geschaffen haben, denn eine reiche Blütenguirlande anderer Gemälde schlingt sich um diese Hauptwerke.

Unsere Dresdener „Maria mit dem Kinde" ist ein feiner Tribut an den Marienkult des Meisters. Er hat die Madonna gemalt, die ohne jedes Beiwerk mit dem Jesuknäblein still und schlicht vor ihren Gläubigen sitzt, er hat sie als Mutter im innigen Beieinander mit dem Gottessöhnlein geschildert, und er hat sie als die Apotheose des Ewig-Weiblichen in Wolkenglorie emporschweben lassen. Unser Gemälde zählt in die zweite Gruppe und bringt die Neuerung eines eigenartigen Blickens. „Sie schlägt die Augen auf nach oben", sagt Justi, „dabei öffnet sich der Mund wie in lebhaftem Atmen. Man weiß nicht, ist es der Seufzer tiefen dankbaren Mutterglücks, oder eine Ahnung des Schwertes, das durch ihre Seele gehen wird. Dazu stimmt der silberbleiche Ton: das Grau im Fleisch, der hell neblige Grund, die lockere Pinselführung – wie Wellengekräusel."



Bartolomé Estéban Murillo / Maria mit dem Kinde

Gemälde-Galerie, Dresden

„Die heilige Agnes"

von Jusepe de Ribera (1588–1656)

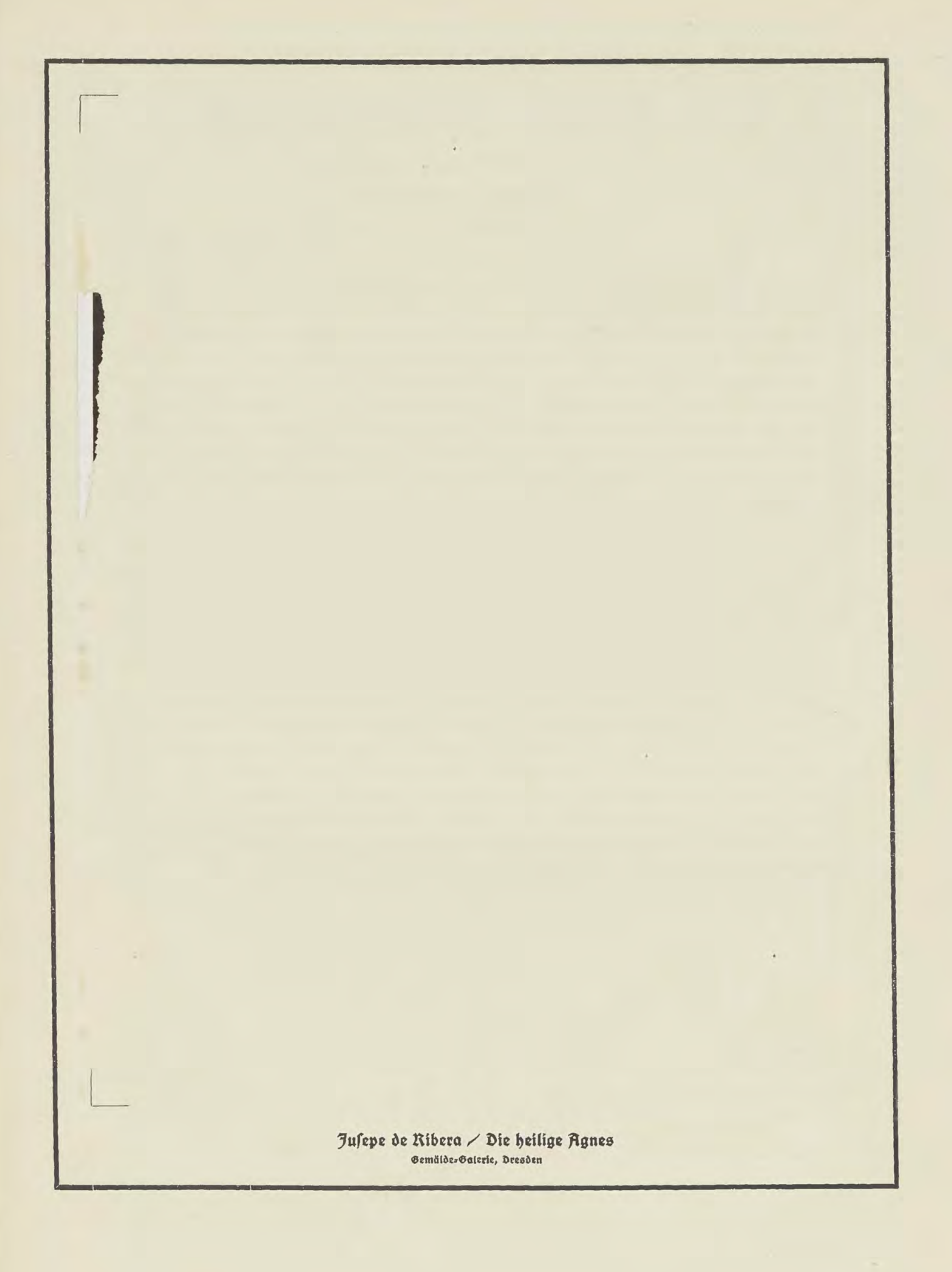
Gemälde-Galerie, Dresden

Während das Genie der Rubens und Rembrandt den ewigen Ruhm der nordeuropäischen Malerei des siebzehnten Jahrhunderts begründete, half Jusepe de Ribera auch dem Süden zur Bedeutung. Am Himmel der Kunst gingen damals zugleich in Italien und Spanien helle Sterne auf. Neben die Bolognesen und Neapolitaner stellten sich die Leuchten der Sevillaner Schule. Der entschiedene Wille zum Naturalismus entsprach dem südlichen Temperament. Es konnte die akademischen Fesselungen nicht ertragen, erzwang dem Menschlichen, Allzumenschlichen Daseinsberechtigung im Kunstgebiet. Wie noch heut die süditalienische Schaubühne elementarer Volksnatur Äußerung gestattet, Leidenschaftlichkeit geradezu atemberaubend auf uns eindringen läßt, erwies die Malerei des Barock schon die gleiche Wesensanlage. Ribera war ein Spanier von Geburt, der sich früh in Neapel die zweite Heimat wählte. Ihn drängte es, Glaubensverzücktheit, die Wollust des Schmerzes, die Gefühlsmächte der Inquisitionszeit zu malen. Unteritalien stand damals unter spanischer Herrschaft, es scheint natürlich, daß er die Tizian und Correggio zu studieren begehrte. Er kam mit heißem Herzen, das spanische Zurückhaltung im Zügel hielt, und er kam als treuer Katholik und entschlossener Wahrheitsfreund. So sehr er die Schönheit liebte, er sah Schönheit auch im Häßlichen, vor allem im Charakteristischen. Wenn er vor der Schilderung des Abstoßenden, körperlicher Gebrechen und Folterqualen nicht zurückschreckte, die edle Seele blieb immer der Träger seines gesamten Schaffens. Sie durchströmt seine Gestaltenwelt mit tiefem Gefühl, sie adelt die naturtreue Form, den malerischen Vortrag. Durch all seine Härten spüren wir Weichheit. Er umreißt die Figuren nicht mit der zeichnerischen Schärfe Zurbarans, er bettet sie in dunkle, verschwimmende Töne. Hände mit schlanken Fingern, feingebildete Füße bevorzugt er, und über jedem Werk von seiner Hand liegt ein zarter Schleier der Leidberührtheit. Die neapolitanischen Kollegen grollten dem Eindringling, tauften ihn den Spagnoletto, brachten Verleumdungen über ihn in Umlauf. Es konnte seinen steigenden Ruhm nicht ertöten. Man vertraute seinem Pinsel, beschäftigte ihn für Kapellen und Altäre, hielt den vornehmen Menschen und vorzüglichen Lehrer in hohem Ansehen. Selbst ein Salvator Rosa kam zu ihm lernen. Ribera war anders veranlagt als der ruhelose Caravaggio, aber ganz stand er wie dieser auf dem Standpunkt „gut malen und die Dinge der Natur gut wiedergeben" sei des Malers Losung. Gleichviel ob er Heilige, Menschen biblischer Herkunft oder den Mann von der Straße malte, nie wurde in Schnellschrift hingesetzt. Gründlich erwogen, oft peinlich durchgeführt wirken die Bildgestalten, mehr in die Tiefe als in die Breite ging seine Leistung. Er besaß nicht das Talent, Riesenflächen spielend auszufüllen, wie die Tintoretto und Rubens. Gruppenkompositionen beherrschte er, und ihm gelang Bestes, wo er die Einzelfigur voll zur Geltung bringen konnte. Zum gehorsamen Diener seines Fleißes bildete er die persönliche Technik, jeder Bildteil verträgt bei ihm die Augenprüfung aus nächster Nähe. So voll und tief auch seine Tonharmonien klingen, „er sucht Zufälligkeiten der Pinselführung zur Charakteristik der Stoffe auszunutzen. Furchen der Pinselhaare wirken als Runzeln, als Fäden im Stoff. Mit lockerem Pinselstrich zieht er, die Formen modellierend und beleuchtend,

die durchsichtigen Farbenschichten über- und ineinander, so daß sie sich wie Haut über der plastischen Fleisch- und Knochenmasse zu bewegen scheinen." Wie setzt er sich in Zeichnungen und Radierungen mit dem Einzelteil, einer Nase, einem offenen Mund, der Lücke in der Zahnreihe, einem Ohr auseinander. Wie ist die Henne gemalt, die „Die alte Hökerin" auf dem Gemälde in der Pinakothek im Arm trägt, wie der Fellrock des Hirten auf der wundervoll innigen „Anbetung" des Louvre. Man sagt mit Recht, daß Ribera mit besonderer Liebe alte Männer als Modelle benutzte. Aber diese Menschenruinen sind voll der Würde, die den Heiligen, den Philosophen und Einsiedlern entspricht. Trotz der dürren Nacktheit und des strohernen Lendenschurzes seines „Heiligen Paul" im Prado, oder des „San Girolamo" in der Galerie Doria ist die göttliche Mission glaubhaft. Von strengem, edlem Typ ist das alte Elternpaar auf dem Prado-Gemälde „Isaak segnet Jakob", ein Fluidum des Liebenswerten strömt von jedem Geschöpf des Malers aus. Er scheut in den berühmten Folterszenen, dem „Martyrium des heiligen Bartholomäus", das der Prado besitzt, oder im „Hl. Sebastian" des Kaiser-Friedrich-Museums vor keiner äußersten Zwangsstellung der Körper zurück, doch wird nie ein maßvoller Realismus außer acht gelassen.

Im Werk des Künstlers spiegelt sich seine Natur. Wir glauben nach dem Studium von Riberas Schaffen den Biographen, die seines Charakters Loblieb singen, nicht seinen neidischen Anklägern. Gütig und vornehm, als ein Mann von ernster Lebensauffassung muß er über die Erde gegangen sein. Er war im Bergstädtchen Játiva im Königreich Valencia geboren, studierte erst daheim bei dem tüchtigen Ribalta, dann vor den Correggios und Tizians in Parma, Rom und Venedig. Er erfreute sich in Neapel der Gunst der Großen, aber es wurde sein Verhängnis, daß der glänzende Don Juan d'Austria, den Ribera hoch zu Roß so fein radierte, in seinem Hause verkehren konnte. Er verführte ihm die schöne, heißgeliebte Tochter, die im Kloster enden mußte, und die der Vater trotzdem als Madonna verherrlichte. Dieses große Seelenleid hat die melancholische Wesensanlage des Künstlers sicher verstärkt, obgleich sein Selbstmord keine feststehende Tatsache ist. Das Jahr 1656 ist jedenfalls sein Todesjahr. Selbstbildnisse des Meisters verraten eine melancholische Veranlagung. Schon über dem Antlitz des Jünglings liegt es wie schmerzlicher Hauch, und als reifer Mann soll er sich in dem Dresdener „Diogenes" porträtiert haben, dessen zerzauste Tragik uns tief ins Herz schneidet.

Alle Zartheit und Vornehmheit des Künstlers summiert das Gemälde „Die heilige Agnes" in der Dresdener Galerie. Es ist großzügig gefaßt, von äußerster Schlichtheit der Aufmachung und läßt doch seine junge Büßerin als Königin wirken. Aus dem hüllenden Mantel der goldbraunen Haarwellen leuchtet die schlanke Nacktheit des holdseligen Wesens. Ihr Antlitz, ihre Gebärde danken dem göttlichen Helfer, der durch den Engel den schützenden Mantel sandte. Lichtglorien umweben die Kniende und die kahle Steinumgebung, sie lassen die Schatten auf den Boden spielen. Hier wird kein barockes Schaustück aufgeführt, alles entspringt dem lautlosen, um so tieferen Ergriffensein. Nur ein geistvoller Könner durfte die verkürzte Diagonale des Kompositionszuges wagen, die scharf von links nach rechts in das Bild schneidet, nur er verstand durch den Gegensatz von Hell und Dunkel derart zu fesseln. Bei aller Zurückhaltung strömt Wärme aus der Farbengebung, und höchste Sorgfalt der technischen Durchführung läßt die malerische Haltung keine Einbuße leiden. Der Meister schuf das Gemälde 1641, als er auf der Höhe seiner Kräfte stand. Es trug lange Zeit die Bezeichnung Maria Aegyptiaca, den Namen einer der großen Sünderinnen, die für ein Vergehen der Liebe büßten.



Jusepe de Ribera / Die heilige Agnes

Gemälde-Galerie, Dresden

„Bildnis eines vornehmen Knaben"

von Francisco Zurbaran (1598–1662)

Kaiser-Friedrich-Museum, Berlin

Im siebzehnten Jahrhundert entwickelt die spanische Malerei ihre herrlichsten Blüten. Neben Velasquez und Murillo stellt sich Zurbaran und hilft durch sein Schaffen den Charakter der Landeskunst als ernst und feierlich stempeln. Er war gleichen Alters wie Velasquez, ein häufiger Gast in dessen Elternhause, und manche Züge trägt er wie der große Sevillaner. Zwanzig Jahre jünger als er war Murillo, doch bezwang ihn noch die Verführungsmacht des anmutvollen Meisters, ohne den Kern seines Wesens wandeln zu können. Für Zurbaran gab es nur ein einziges Thema, das sein Sinnen und Sehnen ganz erfüllte, seiner Kunst die ungebrochene Richtlinie vorschrieb, die Religion. Aus seiner Spätzeit stammt ein „Selbstbild vor dem Kruzifix", das sein Leben wie im Symbol zusammenfaßt. Es zeigt den ergrauten Mann in Mönchskutte, kniend, voll hingebender Demut zu dem am Kreuz verscheidenden Erlöser emporblickend. Diese Liebe hat den Maler jung in die Klöster geführt, Mönche wurden seine bevorzugten Modelle, die Heiligengeschichte der Urquell seiner Bildstoffe. Die ernsten Männer in den stillen Räumen, die nur sparsames Tageslicht erhellt, feierliche Ordenshandlungen, Wunder und Visionen malte kein zweiter wie er in Spanien. Wohl hatte er Gelegenheit, Tizian zu sehen, war aber nie nach Italien gekommen. An dem ungestümen Herrera, dem zartfühlenden Roelas, an der großen Kunst der Ribera und Velasquez durfte er sich bilden, doch war ihm der persönliche Stil eingeboren. Er beharrte im gründlichen Studium der Natur, und alle Errungenschaften seines Fleißes, sein seltenes Talent wurden zu Opferspenden auf dem Altar des katholischen Glaubens. Man hat den Künstler den spanischen Caravaggio getauft, denn sein Naturalismus, sein Helldunkel scheinen von dem italienischen Meister zu stammen. Aber kein Blutstropfen des genialen Abenteuerers floß in Zurbarans Adern. Er wirkt präzis und weich zugleich, merkwürdig starr und biegsam. Die Starrheit ergibt sich vor allem aus einer gewissen Ungelenkigkeit der Formgebung. Er komponiert mit schwerer Hand. Die Gestalten bewegen sich zuweilen wie in primitiver Gebundenheit. Nirgends wird die Bewältigung der Masse angestrebt, auch die Gruppenbildung erscheint nicht immer glücklich gelöst. Eine Anordnung in zwei Reihen wird meist gewählt, unten die Irdischen, oben die Göttlichen, wie bei der „Vision des Nolascus", oder der „Vision des seligen Alonso Rodriguez". Wir spüren in Zurbaran wie in Velasquez nichts von dem Bewegungsdrang des Barockwesens. Gegenüber den Caracci und Rubens empfinden sie ruhevoll, zurückhaltend. Die zeremonielle Festgeschnürtheit spanischer Art hat ihre Außerungsformen gedrillt, sind beide doch auch zu Hofmalern König Philipp IV. ernannt worden. In der vollendeten Durchführung der Einzelgestalt erreicht Zurbaran sein Höchstes, wenn ihm auch dann und wann Gruppenbildungen von voller Natürlichkeit gelingen. Der Naturalist sieht die Wirklichkeit sehr scharf, müht sich um keine Auslese schöner Modelle. Seine verschiedenen Bilder des Gekreuzigten, sein Herkules zeigen genaue Kenntnis des männlichen Aktes. Der Wiedergabe absoluter Nacktheit ist er stets aus dem Wege gegangen. Ebenso hat er die krasse Häßlichkeit gemieden, aber das Dummliche, Plumpe, Nüchterne landläufigen Volkstums spiegelt sich in mancher Figur. Echt wie die Gassenbuben des Murillo ist das

lachende Bauernmädel mit dem Eierkorb in dem prachtvollen Gemälde „Die Anbetung der Hirten".

Ein Grundzug der Natur des Künstlers muß die Ordnungsliebe gewesen sein. Ganz korrekt verteilt liegen auf dem Gemälde „Unsere liebe Frau bei den Karthäusern" die Rosen und Orangenblüten zu Füßen Marias. Jedes Blättchen ist botanisch echt nachgebildet. Pedantisch gehalten ist der kleine Schreibtisch Papst Urbans II. bei dem „Besuch des heiligen Bruno von Köln", wie mit Holbeinscher Genauigkeit sind Tintenfaß, Stempel und Glocke behandelt. Aber dieser mustergültige spanische Realist weiß uns vor allem durch seine Gemütsfülle zu fesseln. Glaubensinbrünstiger als er ist kein Renaissance- oder Barockmeister gewesen. Überströmende Innigkeit, verzückte Seligkeit, grüblerische und schmerzensreiche Askese ergoß sich von Seele zu Seele bei seinen Modellen. Das Meisterwerk „Der heilige Bonaventura und Thomas von Aquino" ist eine Folge von vier Darstellungen aus einer Sevillaner Kirche. Zwei dieser Werke besitzt der Louvre, eins die Dresdener Galerie, eins das Berliner Kaiser-Friedrich-Museum. Alle Vorzüge der großen Kunst Zurbarans sind hier vereint, seine tiefschöpfende Charakteristik mönchischer Typen, seine fabelhafte Lichtschilderung, die präzise Zeichnung, die klare Anordnung, die ruhevoll ernste Tongebung. Auf dem Berliner Bilde besucht der gefeierte Mystiker den jungen Lehrer Bonaventura, um Rat wegen Studienmaterials von ihm zu erbitten und ihm wird der Gekreuzigte als Quell allen Wissens gezeigt. Die Kunst wird hier, in Goethes Sinn, zur Vermittlerin des Unaussprechlichen. Er hat auch Frauen gemalt, und die heilige Elisabeth, Agathe, Apollonia, Cassilda waren ihm sympathische Vorwürfe, weil er mit Liebe kostbare Stoffe wiedergab. Er machte sie alle in ihren enggeschnürten Trachten zu reichen Damen. Hat er doch auch auf Männergestalten, wie bei „Papst Gregor dem Großen", dem „Seligen Roman", dem knienden Gekrönten in der „Anbetung der Könige" unvergleichliche Reichtümer der Trachtenstücke nachgeschaffen. Es heißt, daß der Maler in früher Jugend bei einem Lehrer, der Vorwürfe für Stickereien anfertigte, lernte, und seitdem die Liebe für kunstvoll geschmückte Textilien bewahrte. Stellte er doch einmal sogar eine „Stickende Maria" dar, deren Blusenbesätze, wie ihre angefangene Handarbeit zierliche Stickmuster auf das klarste zeigen.

Der Künstler ist in einem kleinen Orte Andalusiens 1598 als Bauernsohn zur Welt gekommen. Beim Schafhüten soll er so erstaunlich auf Baumrinde gezeichnet haben, daß ihn adelige Förderer zum Studium nach Sevilla brachten. Er war jung, als man für die Kathedrale „Petrus-Bilder" bei ihm bestellte und für ein Kloster „Szenen aus dem Leben des heiligen Pedro Nolasco". Er war zweimal verheiratet, und eine Tochter wurde Äbtissin. Als Hofmaler schuf er für das Königsschloß Buenretiro bei Madrid einen „Herkules-Cyklus" und bewies, daß seinem Realismus der Sinn für das Olympiertum fehlte. Hochgeachtet ist er 1662 gestorben. Die Zuverlässigkeit seiner Wiedergabe hat ihn auch zum Porträtmaler günstig ausgestattet. In Braunschweig, in Berlin finden sich solche Perlen. „Der vornehme Knabe" des Kaiser-Friedrich-Museums scheint von dem Wesensernst seines Malers etwas angenommen zu haben. Zu seiner eingeborenen Würde passen der Stahlküraß, der Kommandostab, die starren Knie- und Schuhrosetten, paßt die bewundernswerte Feinheit der Stoffschlitze in den rehbraunen Pumphosen. Ernst und Noblesse haben dieses Werk geschaffen. Jede Überflüssigkeit ist ferngehalten, und in den feierlichen Tonakkord klingt das Rot der Brustbinde wie eine jugendliche Note. In dem berühmten „Blauen Knaben" des Gainsborough ist der zukünftige Stutzer vorgedeutet, in diesem jungen Spanier der Mann der Tat, die Führernatur.



Francisco Zurbaran / Bildnis eines vornehmen Knaben

Kaiser-Friedrich-Museum, Berlin

❖ „Heilige Familie mit Joachim und dem kleinen Johannes" ❖

von Charles Lebrun (1619–1690)

❖ Gemälde-Galerie, Dresden ❖

Niemals war ein stolzes Königswort berechtigter als Ludwigs XIV. l'état c'est moi. Es bezeichnet zugleich eine Diktatur in allen Geschmacksangelegenheiten. Auch Kunst und Kunstgewerbe waren nur die dienenden Geister unter des Befehlshabers Willen. Für ihn war es eine Gunst der Vorsehung, daß ein Künstler wie Charles Lebrun in seiner Nähe wirkte, denn in dieser Begabung erkannte er das vollkommene Werkzeug, um den künstlerischen Stil seiner Vorliebe durchzusetzen. Was die Maler und Bildhauer, die Kunstgewerbler der Sonnenkönigszeit schufen, trug die Stempelung Lebruns. Er verstand den mächtigen Dekor, die gebieterische Bewegung, die römische Form, die tönende Farbe. Und er war so ganz der Franzose, der Regelmäßigkeit, das verstandesmäßige Klare über alles schätzte, daß er des Phantasus Lockenfülle festzuflechten wußte. In diesem Stil klingt nicht wie in dem der Michelangelo und Rubens der tiefe Seelenton, die überschäumende Daseinslust. Bei allem Kraftaufwand wird nie die höfische Gepflogenheit außer acht gelassen. Alle Einkleidungen in antiken Göttermythus oder Heldengeschichte entstammen nur dem Drange nach der Repräsentation, nicht dem holden Wahnsinn des Dichters. So erstaunt dieses Können, es erwärmt nicht, wir bewundern ohne Anbetung. Schauen wir zurück auf die niederländisch kleinliche oder die italienisch gezierte Art französischer Renaissancemaler, dann hebt sich die Gestalt Lebruns bedeutsam hervor. Ihm zur Seite schufen die Poussin, Lesueur, Jouvenet und Claude Lorrain, keiner ist die Akademie in sich wie Lebrun. „Nur zwei Männer seiner Zeit sind ihm als Gehirngrößen vergleichbar", sagt Louis Blanc, „Colbert, als Verwalter Frankreichs, und Ludwig XIV. in seinem Beruf als König." Dennoch handelt es sich auch bei ihm nur um die Kunst aus zweiter Hand. Was uns in Frankreich auf Schritt und Tritt die Kunstwerke sagen, geht auch aus seinen Schöpfungen hervor, die Abhängigkeit von den Klassikern der Mediceertage. Aber die Raffael und Veronese unter diesem Himmel nehmen eine eigene Art des zierlich Gespreizten oder des bühnenmäßig Deklamatorischen an.

Lebrun ist als Maler ungemein fruchtbar gewesen. Er wurde zum absoluten Herrscher im Reich des Geschmacks durch seine Betätigung auf dem Gebiet der angewandten Künste. Nicht mit Unrecht stellt die Kritik in diesen letzteren Leistungen das Höchstmaß seines Könnens fest. Als der König seinen Premier Peintre zugleich zum Oberleiter der Manufactures royales des Gobelins ernannte, wurden in Lebruns Hand alle Machtbefugnisse über die kunstgewerbliche Produktion des Landes gelegt. Und er besaß die Festigkeit des Grundsätzlichen, den Takt, um einem nach Hunderten zählenden Heer von Malern, Bildhauern, Stechern, Metallarbeitern, Feinmöbelbauern, Stickern, Webern Aufträge erteilen zu können. Lebrun machte den neuen Stil. Es ist ein Barock der aristokratischen Haltung und der großzügigen, strenggebundenen Linien. Man hat berechnet, daß über 8400 Quadratmeter Gobelins aus der königlichen Anstalt hervorgingen, und daß das hier gefertigte Tafelsilber des Königs mehr als 20000 Kilo Silber ergab.

Der Maler Lebrun hat eine vor allem dekorative Begabung vielfach in Privathäusern und Schlössern ausleben können. Vieles ist untergegangen, selbst eine seiner glänzendsten Kolossalschöpfungen, die Gesandtentreppe des Versailler Schlosses. Vieles ist verblaßt. Er hat es verstanden, Stoffe aus der Bibel, der Christus-Legende, der Geschichte eindrucksvoll zu veranschaulichen. Raffaels Geist schwebte vorüber, als er die Jungfrau für „Jephtas Opfer" entwarf, Leonardos und Giulio Romanis bei seinen großen Schlachtenbildern. Sein Pinsel beherrschte die Anordnung bewegter Gruppen auf freiem Terrain in fesselnder Architekturumgebung. Er konnte die Einzelgruppe wirksam gestalten, aber nie verlor er die Überlegung, wie das Ganze seinem königlichen Herrn und der Hofgesellschaft zusagen würde. Gemessenheit, Eleganz, Pomp blieben die beständigen Gradmesser. In den „Herkules-Gemälden" des Palais Lambert de Thorigny, in Fontainebleau, in den mächtigen Werken „Triumph der Gewässer und des Erdreichs" im Louvre, in den allegorisch-historischen „Szenen aus dem Leben Ludwigs XIV." und vielen anderen Wand- und Deckenbildern des Versailler Schlosses kennzeichnet sich die Künstlerpersönlichkeit des Vertreters der Sonnenkönigszeit. Sie verleugnet sich auch in seinen zahlreichen Altargemälden nicht. Eine Fülle dieser Religionsbilder sind in den Louvre überführt worden. An gleicher Stelle geben auch die vier berühmten Kartonfolgen für die Wandteppiche, „Szenen aus dem Leben Ludwigs XIV.", „Königliche Residenzen", „Elemente", „Jahreszeiten" Einblick in eine bedeutende Schaffenswelt. Ihr Studium belehrt von dem großen Talent, das auch im kleinen nach der Vollendung strebte, denn der geniale Dekorateur ist nie müde gewesen, dem archäologischen Beiwerk, der Tracht, allem Stofflichen eingehende Aufmerksamkeit zu widmen.

Verdienst und Glück haben sich im Lebenslauf Lebruns verkettet. Als Sohn eines bescheidenen Bildhauers war er 1619 in Paris zur Welt gekommen. Er zeichnete wie ein Wunderkind, gewann in dem Kanzler Séguier einen Gönner, wurde zu dem großen Akademiker Vouet, dann nach Rom zum Studium geschickt. Überall machte er Aufsehen, erhielt er Aufträge, bis ihn 1646 Ludwig XIV. nach Paris in seine Dienste forderte. Ein ungeheuerer Fleiß half dem ehrgeizigen, ernsten Künstler zu der überragenden Stellung als erster Hofmaler, Akademiedirektor und Leiter der königlichen Fabriken. Nach seines Schützers, Colberts, Tode triumphierte der Gegner Pierre Mignard über ihn, und verbittert starb Lebrun 1690 in stillem Heim bei Ausübung religiöser Malereien.

In dem Berliner Gruppenbildnis der „Familie Jabach" zeigt sich der Maler von seiner besten Seite als Porträtist. Hier ist er weniger groß in geistigem Erfassen als in Anordnung und farbiger Ausgestaltung. Das Gemälde entstand in der Pariser Wohnung des Kölner Bankiers und feinsinnigen Kunstsammlers, des Vertrauten Mazarins, dank dessen Schenkungen die Schätze des Louvres beträchtlich gemehrt wurden. Kein Geringerer als Goethe sah auf einer rheinischen Fahrt in der Jabachgruppe schon eine der ersten Zierden für ein kommendes Museum. Unsere „Heilige Familie" macht das Wesen des Künstlers deutlich, der sich bei den römischen Renaissancisten und bei den Spaniern Belehrung holte. Die klare Anordnung der Einzelgestalt im Raum, die Schönheit der Modelle deuten auf italienisches Vorbild. Der Ernst der Constellungen, vor allem in der Mutter Anna und in den Kleidungsstücken auf der Bank scheint durch Velasquez angeregt. Aber die etwas gekünstelte Geste der Maria und die Korrektheit der Ausführung verraten den Franzosen, der dem kühnen Wesen seiner Barockzeit in dem diagonalen Aufsteigen des Kompositionszuges ebenfalls seinen Zoll zahlte. Wir werden nicht erwärmt und nicht fortgerissen, aber angenehm interessiert und ästhetisch befriedigt.



Charles Lebrun / Heilige Familie mit Joachim und dem kleinen Johannes
Gemälde-Galerie, Dresden

„Maria Mancini“

von Pierre Mignard (1612–1695)

Kaiser-Friedrich-Museum, Berlin

Die französische Malerei tritt erst spät, erst im siebzehnten Jahrhundert in den Reigen der Künste. Eine köstliche Miniaturmalerei bildete vorher ihren Auftakt. Dann hielt sie die Blicke auf die Großtaten italienischer Renaissancemeister gerichtet. In der Linienstrenge des großen Trianon-Schlosses, wie die Gartenanlagen von Versailles, wie das Auftreten des Sonnenkönigs, gab sich die Malkunst dieser Zeit politischer Machtentfaltung. In den Gestalten der Poussin und Lebrun, in den Landschaften Claude Lorrains, in den Porträts der Rigaud und Largillière spiegelt sich ein Wesen des Pathos und stilgemäßer Großartigkeit. Die Maße des Natürlichen genügten nicht, Hofart wurde in den Umgangsformen erstrebt, der königliche Friseur Binette ersann das Symbol des Gesellschaftsgeistes in der Allongeperücke. Man wird nicht warm in dieser Umgebung, sie erweckt Sehnsucht nach echtem Menschentum, aber immer wird ihr Großzügigkeit und Vornehmheit zugestanden werden müssen. Es gab auch neben den Stilisten die Realisten, neben Racine Molière, oder neben Lebrun die Le Nain, aber sie bedeuten nur die Begleitstimmen zur Hauptmelodie. Die Académie de Peinture wird 1648 in Paris gegründet. Raffael und Michelangelo sind die Götter, und um ihrer Sphäre ganz nahe zu rücken, läßt man in Rom selbst eine Académie de France entstehen. Mit diesem Kunstwesen eines Geistes erklärte sich der hohe Musenfreund Ludwig XIV., wenn er mit Unwillen die niederländischen Kleinmeister in seiner Nähe ablehnte. Er brauchte die Bühnenhaltung, die himmelweite Entfernung von allem natürlichen Volkswesen. Ihm paßten als Leiter der Groß- und Kleinkunst Angelegenheiten seiner Académie und seiner Manufactures Royale nur Künstler wie Lebrun und dessen Amtsnachfolger Pierre Mignard. Mignards Anziehungskraft auf ihn erhöhte sich allerdings, weil dieser Maler auch mit Anmut zu gestalten verstand. War er doch wie sein Fürst ein Kenner der Frauenschönheit, und zum Hofkreise gehörte die Korona reizender Damen, die er im Bildnis verewigte.

Mignards Name war durch Porträtschöpfungen und eine Reihe holder, heller Madonnenbilder in vieler Mund, als ihm durch die Königin-Mutter sein erster großer Fresken-Auftrag für die Riesenkuppel der Val-de-Grâce-Kirche zufiel. Dank der Vorbilder wie Raffael und Tintoretto vermochte er ihn zu erledigen, und seine Dreieinigkeit im schier unabsehbaren Kreise der Heiligen, die Molière zu poetischer Verherrlichung spornte, ist noch heut erstaunlich. Die Fresken in St. Cloud, im Hôtel d'Hervât und im Versailler Schloß sind der Zerstörerin Zeit zum Opfer gefallen. Wir hätten von der flüssigen Gestaltungskraft seines Pinsels, von der geschickten Verwendung hoher Sitzer für griechische Gottheiten keine Vorstellung mehr, wenn nicht die berühmten Stecher der Zeit am Werk gewesen wären. Die Neigung des Barock zum Sinnbildlichen und Geschichtlichen in freizügiger Fassung beherrschte auch den Maler. Sie ließ ihn im Staffeleigemälde eine „Kreuztragung“ vollenden, die ihm den Adel eintrug. Sie stachelte seinen Ehrgeiz, in dem Eremitage-Bild der „Familie des Darius“ den großen Nebenbuhler Charles Lebrun zu übertreffen. Sie ließ die „Heilige Cäcilie“ mit der majestätischen Gliederpracht und den zierlich harfenden Fingern entstehen, den „Ecce Homo“ wie den „Jugendlichen Johannes“ und die Andachtswerke seiner letzten

Schaffensjahre. Wenn wir die lebensvolle Marmorbüste Mignards von der Meisterhand des Desjardin mit ihrer wallenden Lockenfülle und den selbstbewußten, klassischen Zügen betrachten, begreifen wir, daß ihm das Pathos ein Bedürfnis war, und daß der Beifall der Gesellschaftswelt ihm das Brot des Lebens bedeutete.

Mignard war einer der auserwählten Bildnismaler der französischen Barockzeit. Als junger Mann in Italien saßen ihm die Päpste, später in Paris Ludwig XIV. und dessen Anverwandte, die Helden des Schlachtfeldes und die Siegerinnen auf dem Parkett des Hofes. Er behandelte alles mit vornehmer Auffassung, mit zartem Eingehen und doch energischer Durchführung. Der Freund der Racine und Fénélon, der auch im Salon der witzigen Ninon und der holden Montespan so gut zu plaudern verstand, wußte seine Sitzer durch seine Umgangsformen zu fesseln. Ihm standen die schlagfertigen Erwiderungen zur Verfügung. Bei einer Sitzung nach längerer Trennung fragte ihn der König: „Sie finden mich gealtert?" „Tatsächlich, Sire. Ich sehe einige neue Länder auf der Stirn Ihrer Majestät" war die Antwort. So sehr er sich auch in aufhöhenden Wirkungen im Geschmack seiner Tage hielt, Heldisches und Olympisches erstrebte, er hat in einer Reihe hervorragender Bildnisse Dokumente der Zeitkultur hinterlassen. Sein Motto Le faire n'est rien sans le savoir half zu bleibenden Leistungen. Es wird berichtet, daß die Neapeler Frauen vor Mignards Porträt Heinrichs II. auf den Knien lagen und Rosenkränze darbrachten. Den Herzog von Turenne hat er zu Pferde auf dem Schlachtfeld dargestellt, Ludwig XIV. in allem Pomp des Sonnenkönigtums. In lieblicher Jugendschönheit schaut uns aus dem Ovalbild „Madame de Maintenon" entgegen. Leicht fällt eine verirrte Locke auf den vollen Hals, um den die Hände ein Purpurtuch mit Goldrand raffen.

Der Künstler wurde 1612 in Troyes geboren. In der vielbesuchten Schule Simon Vouets nahm er akademischen Geist in sich auf, und die Sehnsucht nach Raffael und Tizian führte ihn auf lange Zeit nach Rom. Hier arbeitete er mit dem festen Willen Geld und Ruhm zu erwerben. Er verstand treue Freundschaft zu halten und freite die schöne Anne Avolero, eines Architekten Tochter. Nach zweiundzwanzigjähriger Abwesenheit folgte er dem Ruf des Königs nach Paris und verkehrte hier wie dort mit den Besten der Zeit. Er war der Gegner der Akademie und ihres Direktors Charles Lebrun, aber es hinderte ihn nicht, nach dessen Tode selbst die Wahl als Amtsnachfolger, und bald die Würde eines Premier peintre du Roi anzunehmen. Er starb reich und gefeiert 1695, und die ebenso zärtliche als bildschöne Tochter, die Gräfin Feuquières, sorgte für eine großartige Bestattung.

Das Kaiser-Friedrich-Museum kann sich des Besitzes eines der reizendsten Frauenporträts des Meisters rühmen. Es ist unser Brustbild der bezaubernden Nichte des Kardinals Mazarin, der Maria Mancini. Hier feiert der Künstler vor allem durch die Reize seines Modells Triumphe, ohne in technischer Beziehung Vollendetes zu bieten. Von dem lichtbraunen Hintergrund hebt sich der diskret unverhüllte Oberkörper. Die schwellende Büste, die feinen Hände lassen ein grüner Schal und ein spitzenbesetztes, weißes Kleid voll in Wirkung treten. Das Schwarz der lockigen Puffscheitel und der südlichen Augen wird im milden Schimmer echter Perlen gehoben und ein feiner Anflug der Schelmerei höht die Verführungskunst der Erscheinung. Wir begreifen, daß Ludwig XIV. sie zur Gattin begehrte, aber politische Rücksichten machten sie nur zur Fürstin Colonna. Pierre Mignard verstand grade solchem Vorwurf gerecht zu werden, denn an der Wiedergabe der eignen Gattin und Tochter hatte er sich geschult. „Cet homme est bien heureux, konnte Lebrun von ihm sagen, il trouve dans sa maison des modèles plus beaux que les statues antiques."



Pierre Mignard / Maria Mancini, Nichte des Kardinals Mazarin
Kaiser-Friedrich-Museum, Berlin

❖ „Bildnis des Jean Forest" ❖

von Nicolas de Largillière (1656–1746)

❖ Kaiser-Friedrich-Museum, Berlin. ❖

Von der Hand des Nicolas de Largillière sind eine Reihe erstklassiger Bildnisschöpfungen erhalten. In brillanter Farbengebung und kraftvoller Durchführung, großzügig und zugleich liebevoll eingehend hat er führende Männer und holde Frauen seiner Zeit lebendig gemacht. Nicht allzu tief, nicht mit dem Röntgenblick der Hals oder Rembrandt ist in ihre Seelen geschaut, aber vollkommen zeigt sich der Reflex des Zeitgeistes in ihren Mienen, ihrer Haltung. Ob der Denker, der Held, der Fürst, die Salonkönigin, die Schauspielerin, das Kind in seinen Rahmen erscheint, sie sind alle Blutsverwandte, alle die Untertanen des Sonnenkönigs. In diesem Sinne ist die französische Porträtkunst jener Zeitspanne ein ausgezeichneter Kulturspiegel, und jeder Bildnismaler müßte streben, es ihr gleich zu tun. Neben Largillière wirkten in Paris die befreundeten Nebenbuhler François de Troy und Hyacinthe Rigaud, und dieses Porträtistentrio hat wesentliche Beiträge für den Louis-quatorze-Stil hinterlassen. Ihre Modelle sind wie der Park von Versailles, wie die Verse Boileaus, wie die Gobelins nach den Entwürfen des Lebrun auf den Gedanken des Repräsentativen gestellt. Natürliche Art muß sich gewissen Fesseln der Beherrschtheit, der Würde unterwerfen. Meist trägt die Kunst unseres Malers dieses Antlitz, aber er ist neunzig Jahre alt geworden, hat noch die erste Hälfte des achtzehnten Jahrhunderts durchlebt, und so finden sich auch Rokokozüge in seiner Porträtgalerie. Ein Überblick über sein Gesamtwerk läßt den Barockcharakter hervortreten. Er ist vor allem der Maler des Mannes. Kraft, Geschlossenheit, Ernst liegt ihm am besten. So wundervoll er auch Stoffliches behandelt, so filigranhaft fein er Blüten und Spitzen nachbildet, alles mutet bei ihm energisch an. So wirkt er als Zeichner wie als Maler. Er beherrscht die große Form, er liebt die plastische Ausgestaltung, die leuchtende Tönung. Sein Handwerk war auf so solide Grundlage gestellt, daß manches Porträt in voller Frische erhalten ist. Wir möchten es als die starke Leistung eines Zeitgenossen ansprechen. Seinem Geschmack kamen die prachtvollen Stoffe, die Samte und Brokate der Zeitmode entgegen. Ihre schwungvollen Ranken, Sträuße und Changeants setzte er auf Bauschungen in das rechte Licht. Er machte die Allongeperücke zur Selbstverständlichkeit, ob sie mit flachem Scheitel oder hoher Auflockerung getragen wurde. Blicken wir dem Künstler in die Augen, wie er sich für sein Uffizienbild, oder im Familienkreis malte, so macht uns ein ernstes und liebenswürdiges Antlitz mit dem Meister vertraut, der den Kulturabschnitt der Phrase möglichst phrasenlos, als der Realist mit dem Schönheitsbedürfnis wiedergab. Frankreich ist das Land der geistreichen Techniker. Als nach Tizians Tode mit Rubens und Rembrandt der Glanz der Niederländer erlosch, mit Reynolds und Gainsborough der der Engländer, übernahm Frankreich bis heute die Führerrolle. Zu allerhand wagemütigen Versuchen ließen sich durch Pariser Einfluß viele Deutsche verleiten. Sie vermittelten Anregungen, die uns bereicherten. Aber vielfach haben diese technischen Neuerungen die wesentliche Seite aller Porträtmalerei vergessen gemacht, die treue Menschenschilderung. Abstufungen der Farbe, die kubische Form, Freilichtton, der tüpfelnde Vortrag wurden Diktate, alles erschien wichtiger als das eine, die Spiegelung der Persönlichkeit.

Dies haben die besten Bildnismaler des Barock niemals aus den Augen verloren. Im Rokoko dachte man mehr an die lächelnde Linie und den Duft der Farbe, aber es gibt auch manche vorzüglichen Beweise für sachliche Darstellung. Seit der Revolution sind die David und Ingres mit Nachdruck auf sie zurückgekommen. Largillière hatte auch für die Aufmachung seiner Modelle allerlei fesselnde Einfälle. Als einen Typ kriegerischer Entschlossenheit sucht er in dem meisterhaften Kniestück des „Louis de Bourbon" seinen Helden zu geben. Dieser steht in schillerndem Silberpanzer kraftgeschlossen und weist mit der behandschuhten Rechten in die Ferne. Mächtiges Gelock umwogt ihn, feine Spitzen schmücken den Hals, und trotz alles hofmännischen Anstrichs wirkt die Person in gesammelter Kraft fast schlicht. Wie überzeugend brachte er eine geistige Ehegemeinschaft in dem vornehmen Bilde des „Thomas Germain und seine Frau" zum Ausdruck. Das Paar ist an seinem Büchertisch im Studierzimmer gemalt worden. Mit dem ausgezeichneten Louvre-Werk „Charles Lebrun", das den allmächtigen Hofmaler im Vollgewicht seiner Vorbildlichkeit vor der Staffelei spiegelte, ermalte er sich die Mitgliedschaft in der Akademie. Das lebensfrohe Wesen der rundlichen Bayernprinzessin, der „Herzogin von Orleans", mußte zeitgemäß einen etwas theatralisch angehauchten, modisch-schäferlichen Anstrich hinnehmen. Die olympische Rolle war in den Hofaufführungen an der Tagesordnung, und sie kleidete im Porträt die reizende Schauspielerin „Madame Duclos", wie die pikante „Madame de Gueidan". Zu ihr, die in perlbesetzter Schneppentaille den Blumenkranz windet, hat ihr Porträtist auch noch einen Eros gesellt. Er malte das niedliche „Schwesternpaar Gueidan" am Spinett musizierend, von Putti bewacht, und die kleine „Infantin Anna Vittoria" im bauschigen Schlepprock mit Fächer, die Hand auf ein Kissen gelegt, auf dem die Krone ruht. Sie ist ganz Kind und doch ganz von Gottes Gnaden. So sehen wir den Künstler bald dem zeremoniellen Louis quartorze, bald dem geschnürten Bergèrenstil des Louis quinze huldigen, aber er bleibt einheitlich in einer gesunden und blühenden Malerei. Lebrun hat große Zuneigung für Largillière empfunden, und in ihrer Tüchtigkeit und ihrem Ernst scheinen beide gleichgerichtet. Bei Largillière bestellte die hohe Behörde sogar die Wiedergabe historischer Ereignisse, und er behauptete sich als guter Sittenschilderer in dem „Festmahl der Stadt Paris zur Genesungsfeier für Ludwig XIV.", oder dem „Gebet der Stadtväter von Paris wegen Hungersnot 1694".

Der Künstler, der 1656 ins Leben trat, war ein echtes Pariser Kind. Er dankte niederländischen Einflüssen die Freiheit seiner Pinselführung und den Geschmack für frische Farbe. Sein Lehrer Goebauw in Antwerpen vertraute ihm an eigenen Werken die Malerei des Beiwerks an, und kein Geringerer als Sir Peter Lely empfahl in London den jungen Kollegen. Die Verfolgungen der Katholiken durch Cromwell schreckten ihn nach Paris zurück, und, trotz der Lockrufe des Stuart-Königs, ging er später nur vorübergehend, um eine Anzahl Hofporträts zu malen, noch einmal nach England. Er starb 1746 in Paris.

Wir zeigen das Bildnis seines Schwiegervaters, des Landschaftsmalers „Jean Forest" als meisterliche Wiedergabe einer höchst fesselnden Persönlichkeit. Nur ein Beobachter von Geist und Treffsicherheit war imstande, das Leben selbst derart festzuhalten. Unmöglich können wir an diesem Manne vorübereilen. Der temperamentvolle Sonderling in hoher Samtmütze und rotem, pelzverbrämtem Schlafrock, in all seiner Lässigkeit bei der Malarbeit interessiert außerordentlich. Von ihm können wir uns vorstellen, daß er nur nach eigenen Rezepten seine Farben mischte. Schade, daß sie schließlich schwarz wurden und ihn zum Selbstzerstörer seines Werkes werden ließen. Aber was tut es, ihm wurde durch Largillières Kunst die Unsterblichkeit gesichert.



Nicolas de Largillière / Bildnis des Jean Forest

Kaiser-Friedrich-Museum, Berlin

„Die Flucht nach Ägypten"

von Claude Gelée le Lorrain (1600–1682)

Gemälde-Galerie, Dresden.

Claude Gelée le Lorrains Bilder wirken auf die Seele wie reine Poesie. Es ist als ob wir Verse des Theokrit und Horaz lesen, als würde eine Pastorale Beethovens vor uns angestimmt. Alle Erdenschwere verläßt uns, und Stimmungen des Goldenen Zeitalters erfüllen mit Glücksgefühlen. Diese Kunst, die die Wirklichkeit und dennoch Poetenvisionen schildert, hat im Wandel der Geschmacksmoden ihre Macht auf die Gemüter ungemindert behauptet. „Ein Werk der Schönheit bleibt ein ewiges Glück", singt der Anbeter antiker Herrlichkeit, Thomas Gray, dem jeder künstlerische Besitz aus Hellas und Rom Kulturvollendung bedeutete. In Claude Lorrains Landschaften lebt der Zauber der südlichen Natur. Das Meer, die Bäume, die Hügelketten seiner Schilderung waren das Vaterland der Olympier und Heroen, und mit Gestalten aus griechischer Mythologie und römischer Geschichte bevölkert er seine Gefilde der Seligen. Er und sein großer Zeitgenosse Poussin wurden die Schöpfer des heroisch-idyllischen Landschaftsstils. Aber sein Name steht vor allen als der Vertreter dieser Gattung, denn während Poussins Pinsel auch der Menschengestalt diente, kannte Claude nur die eine Göttin, die Natur. Wo er Figürliches anbrachte, hatte es nur die Bedeutung der Staffage.

Die Landschaften Claudes sind nicht Naturwiedergabe im Sinne der heutigen Zeit. Naturalistische Echtheit und Luft- und Lichtmalerei gelten jetzt als Hauptaufgaben dieser Kunstgattung. Man liebt das Kräftige, Rauhe, Farbenstarke, man möchte daß der Künstler vorerst die eigene Scholle durchstudiert. Der Begriff der Heimatskunst ist neu geprägt worden, und wie Constable und seine Gefolgschaft in England, die Meister von Fontainbleau in Frankreich, haben die Dachauer und Worpsweder den einen vaterländischen Bezirk mit immer gleicher Hingabe gemalt. Man hat Überlieferungen, Künstlichkeiten und eingebildete Ausschnitte eines vorgeblichen Griechenlands und römischer Campagna aufgegeben. Man sieht alles mit eigenen Augen, Gras, Wasser und Bäume müssen wie unmittelbar erfaßte Eindrücke wirken. Als Claude den Pinsel in die Hand nahm, kannte man solche veristischen Forderungen noch nicht. Es gab damals überhaupt keine Landschaftsmalerei in unserem Sinne. Das Deutschland des siebzehnten Jahrhunderts besaß nur seinen Adam Elsheimer, dem Italien zu seinem Antäusboden geworden war, und der in kleinen Bildern vor allem auf poetisch erfaßte Einheit zielte. Die Italiener hatten sich bereits um Landschaftsmalerei gekümmert, aber sie spielte nur die Rolle des Hintergrundes auf ihren Gemälden. Da gab es festgelegte Gesetze für die Maler. Der Himmel mußte stets in klarem Blau erstrahlen, der Horizont lichter sein, der Boden bis in die fernste Ferne grün schimmern, braune Felsen mußten aus ihm aufragen, und wo Wasser vorkam, gab es weiße Streifen. Alle Bäume hatten duftige Blätterbüschel und standen gegen schwarzen oder dunklen Untergrund. Dann war man zu einer blauen Gesamttönung übergegangen und zog ein reiches Braun oder Tiefgrün als Baumfolie vor. Wasser und Felsen bewahrten die gleiche Unvollkommenheit des Aussehens.

Alle diese Befangenheit wurde durch Tizian gemindert, aber keineswegs gänzlich gehoben. Er ließ Wolken in unregelmäßigen Massen erscheinen, verteilte sie über Wald und Hügel, aber ihr wahres Wesen ergründete er nicht, und noch hatte sein Auge die Wirkungen von Licht und Schatten nicht erkannt. Claude schwang sich weit hinaus über seine Vorgänger, er wurde zum wirklichen Befreier von der Tradition, wenn er auch der Sohn seiner Zeit geblieben ist.

Zu dieser Zeit ahnten die Franzosen noch nichts von Schollenkunst. In ihrer Poesie hieß das Bauernmädchen – die Nymphe, der Hirt erschien als Galan, und nirgends strömte kräftiger Erdgeruch. Man hatte noch verschlossene Sinne für die Schönheiten des Vaterlandes, und grade die französischen Künstler schauten nach Rom und Florenz für echte Kunstoffenbarungen aus. Italien war ihnen das Dorado, in Rom eröffnete die Académie de France 1666 eine Zweiganstalt, und hierher zogen viele ihrer aristokratisch empfindenden Künstler, um sich möglichst zu italienisieren. Poussin, Dughet und auch Claude fanden die Heimat ihrer Seelen in der Campagna und in den Sabiner- und Albanerbergen.

Claude Gelée, der nach seiner Geburtsprovinz Lothringen den Künstlernamen Lorrain trägt, wurde 1600 bei Toul geboren. Als Zwölfjähriger war er elternlos und kam nach Freiburg zu seinem Bruder, der ihn vor allem Arabesken zeichnen ließ. Es heißt, daß er als junger Pastetenbäcker nach Rom reiste, und bei dem dekorativen Landschaftsmaler Tassi, einem Folger der Carracci-Schule, studierte. Auch in Neapel lernte er eifrig, kopierte Tizians Landschaften in Venedig und folgte dem Zuge des Herzens zurück in die Heimat. Aber es kann seiner hochstrebenden Kunst nicht Genüge getan haben, dort für die Gemälde eines Hofmalers Architekturhintergründe zu komponieren. Italien rief ihn mit mächtigen Lockungen zurück, als Siebenundzwanzigjähriger sucht er es wieder auf, und fand hier Ruhe und erntete Einnahmen. Wir wissen, daß er auch mit dem Frankfurter Joachim von Sandrart, der vieler Meister Lehren in seiner virtuosen Kunst spiegelt und ein wertvolles Buch über deutsche Zeitkollegen verfaßte, eifrige Naturstudien gemeinsam betrieb. In Rom ist er 1682 gestorben.

Viele Galerien, vor allem die englischen, aber auch Wien, Petersburg, München, Dresden, Berlin und Pest besitzen Werke des Meisters. Auch eine Fülle von Handzeichnungen hilft das Wesen seiner Kunst erschließen, und sein berühmtes Liber veritatis, eine umfassende Skizzensammlung für seine Bilder, ist ein Schatz, der im Schlosse des Herzogs von Devonshire, in Chatsworth, gehütet wird. Unser Gemälde der Dresdener Galerie „Die Flucht nach Ägypten" ist mit der Jahreszahl 1647 gezeichnet. Es ist unter römischem Himmel entstanden und zeigt den Stil seiner reif entwickelten Kunst auf das vollkommenste. Hier verläßt er bereits den bräunlichen Ton und geht mit reicherem Kolorismus zu durchsichtigem Silberlicht über. Der Vordergrund verrät das Entzücken des Naturfreundes an den kleinen Schönheiten der Schöpfung, denn jede Blüte ist mit botanischer Deutlichkeit wiedergegeben. Herrliche Baumgebilde ragen empor, ein Fernblick in lichte Uferschönheiten tut sich auf, und die Wasserfläche atmet ruhevoll. Antike Bauten tragen ein Element des Heroischen herein und der Vorgang, den die Figuren der Staffage andeuten, ist nebensächlich gegenüber aller seelenbeglückenden Landschaftsgröße. Solche Schöpfungen wurden durch ihre dekorative Haltung und dichterische Auffassung dem Genius Turners zum Wegweiser.



Claude Gelée le Lorrain / Die Flucht nach Ägypten

Gemälde-Galerie, Dresden

„Hirt zu Pferde"

von Philipp Peter Roos (Rosa di Tivoli) (1651-1705)

Gemälde-Galerie, Dresden

Wer der deutschen Malerei gerecht werden will, muß sich um die Galerien vieler deutscher Städte kümmern. Während der Kaiserzeit hatten Lokalstudien mit leidenschaftlichem Interesse eingesetzt, und mehr und mehr war die einzelne Stadt als Kulturstätte hervorgetreten. So haben wir dank der Bemühungen Lichtwarks Hamburgs künstlerische Vergangenheit entdeckt. Die Eröffnung neuer Provinzmuseen war gradezu an der Tagesordnung. Dankenswerte Erweiterungen bedeuteten die Altberliner Kabinette der Berliner Nationalgalerie und Lübeck, Danzig, Darmstadt, Magdeburg und andre Orte wetteiferten in solchen Pietätsbezeugungen. Unendlich Vieles war durch die dreißigjährige Kriegszeit unwiederbringlich verloren und um so höher stiegen die Werte der aus dem Staub der Vergessenheit hervorgezogenen Kunstbesitztümer. Auch die schöne alte Mainstadt Frankfurt enthüllt sich heut im Lichte einer von alters her verständnisvollen Pflegerin der Malerei. Als die Kriegsfurie sich im siebzehnten Jahrhundert auf vaterländischem Boden austobte und viele Künstler in die Fremde trieb, entwickelte sich in Frankfurt ein reges Schaffen. Eine Oase in der Wüste scheint die Künstlergruppe, deren Wirksamkeit weithin ausstrahlte. Von hier war Adam Elsheimer nach Rom gepilgert, hatte durch seine kleinen, tiefpoetischen Landschaften mit der arkadischen Staffage und dem stimmungsvollen Halbdunkel Rubens und Rembrandt wie Claude Lorrain befruchtet. Frankfurter jener Zeit waren Sandrart, der den großen Vlamenstil gelegentlich erreichte, und die vielköpfige Tiermalerfamilie der Roos. Auch zu Goethes Tagen blühte ein kleiner Strauß von Pinselkünstlern hier in der Verborgenheit. Wahrscheinlich wären die Namen der Seekatz, Hirth und Schütz vergessen, aber sie führen in Wahrheit und Dichtung ein ewiges Leben. Einem Kunstfreund wie dem Grafen Thorane wußten sie genug zu tun, wenn er sie auch zu peinlicher Zusammenarbeit an seinen Bildaufträgen nötigte. Dank Goethe sind wir ihren Spuren nachgegangen, und sie haben auch noch unsere Achtung zu gewinnen vermocht. Im Frankfurt des neunzehnten und zwanzigsten Jahrhunderts sind neben tüchtigen Könnern sogar ein paar Leuchten für die Kunst der Gegenwart geboren worden. Neben der fleißigen Kolonie, die unter Dielmanns Führung in den Taunusgeländen bei Kronberg landschafterte, führte Anton Burger sorgfältige Kleinstadtbilder aus. Aber auch prachtvolle Tiermaler von Kraft und Farbengenie wie Teutwart Schmitson und Schreyer kamen von hier, auch der feine Freilichtbeobachter Peter Burnitz und die bodenwüchsigen Großen Fritz Boehle und Hans Thoma.

Wer in den Schätzen der Dresdener Galerie schwelgt, wird von den Tierstücken des Philipp Peter Roos im höchsten Maße überrascht werden. Hier offenbart sich ein Talent, dem wir auf deutschem Boden sonst kaum begegneten. Wir sehen einen Tierfreund in einem Dutzend Arbeiten von meist ungewöhnlichem Umfang, der wie aus einer Anlage besonderer Seelengröße für seine Vierfüßlerwelt eine neue, bedeutungsvolle Umwelt brauchte. Die düstere Hügelebene der Campagna mit ihren glutvoll durchstrahlten Wolkengebilden, dem grenzenlosen Horizont und den schwermutvollen Ruinenresten war der Lieblingsschauplatz seiner Bildmotive. In dieser Einsamkeit belauschte er die wilden Pferde, die Büffel, die Steinböcke und die weidenden Herden mit ihren Hirten. Er verstand den fesselnden Bildausschnitt

zu wählen und ihm war die freizügige, leichte Pinselschrift des genialen Dekorateurs gegeben. So entsprach der Riesenrahmen seinen Bedürfnissen. Wenn auch keine beschaulichen Daseinsbilder in holländischer Art entstanden, so klang doch der Rhythmus der Idylle durch seine Schöpfungen. Es entbrennen keine Kämpfe wie sie Hondecoeter belauschte, der Atem der tollen Jagden der Fyt und Snyders hat hier nicht die Künstlerhand bewegt. In Roos lebt die Sehnsucht der vielen deutschen Italienwanderer, die die große Form, den Geist der Schönheit im Gebiet der ewigen Roma suchen gingen. So konnte ihn auch das Bedürfnis überkommen, die Tiere zu Darstellern packender Handlungen zu machen, die der Heiligen Schrift oder der griechischen Göttersage entnommen waren. Das Pathos war ihm ein Seelenelement. „Noah vor Jehovah" führt im Dresdener Gemälde seine Tierscharen für das Rettungswerk in der Arche zusammen. Auf dem Madrider Bild sammelt „Orpheus" durch die Macht der Musik die Tierwelt um sich.

Philipp Peter Roos erblickte 1651 in Frankfurt am Main das Licht der Welt. Sein Vater Johann Heinrich genoß schon als Tiermaler hohen Ruf, hatte es bis zum Hofmaler des Kurfürsten Karl Ludwig von der Pfalz gebracht. Von seinen vier Söhnen begehrten zwei Maler zu werden, und er war als ihr Lehrer vortrefflich ausgerüstet. Auf Reisen in Holland und Italien hatte er Auge und Hand an klassischen Vorbildern geschult. Er liebte vor allem die Holländer, die gesunden Realisten, wie Van der Velde und Berchem, die ihre Tierstücke mit der sonnigen Lichthülle des Südens durchtränkten. Dieser Glanz des Kolorits, diese Freiheit der Anordnung waren seiner engeren Art versagt, aber als Lehrer der Söhne war er genügend ausgerüstet. Viel von seinem Wesen ging auf den Bruder unseres Künstlers Johann Melchior über. Zwar verriet dieser höheren Ehrgeiz, weil er auch wilde Tiere zu Modellen wählte, aber vor allem die Braunschweiger Galerie belehrt von einer harten und zaghaften Vortragsweise. Der geniale Funke lebte in unserem Philipp Peter. Betrachten wir sein „Selbstporträt" in Braunschweig, so erhellt es wie ein Blitzlicht ein fortreißendes Künstlertemperament. Gutmütigkeit, Schelmerei, ein entschiedenes Schwerenötertum blitzt aus den Augen. Die laute Geste der durch den Dreißigjährigen Krieg gezüchteten Abenteuerer gibt sich kund. Die Locken wallen vom Scheitel, der Schnurrbart hebt sich energisch, eine Schmuckkette ist über den lockeren Anzug und freien Hals geworfen. Mehr ein kriegerischer Bohémien als ein Künstler scheint deutlich gemacht. Diesem liebenswerten Draufgänger war schon früh ein Mäzen in dem Landgrafen Karl von Hessen erstanden. Dank dessen Hilfe reiste er zum Kunststudium nach Italien. Die kühnen Caracci und Reni ging er in Bologna sehen, nahm Roms Herrlichkeiten in sich auf und fühlte schließlich, daß er nur noch in Tivoli zu leben vermochte. Die Tochter des Geschichtsmalers Brandi folgte ihm als Gattin in die ländliche Stille, wo er in romantischer Natureinsamkeit seinen Tiermodellen auf der Spur bleiben konnte. So ganz verwuchs er bis zu seinem Tode 1685 mit dieser zweiten Heimat, daß die Kunstgeschichte ihn auch den Rosa di Tivoli nennt.

Eine Abendstimmung bei Tivoli hatte die Schöpferinstinkte des Malers geweckt, als unser Gemälde, der „Hirt zu Pferde", entstand. Die Sonne verglüht im Gewölk, läßt den Geländeumriß mit seinen Bauten und Ruinen, mit seinen klassischen Denkmalsresten aus warmem Halbdunkel auftauchen. Letzte Helligkeiten zögern über der Tierwelt, und die weißen Felle der Vierfüßler leuchten wie in goldiger Verklärung. Es geht zur Ruhe. Der Hirt zu Pferde weist den Weg in die Stallungen. Hier hat der Realist mit den Organen für des Südens Schönheiten diesen Naturausschnitt wiedergegeben; der Ton wird angeschlagen, der in der deutschen Kunst in den Böcklin und Feuerbach nachhallt.



Philipp Peter Roos / Hirt zu Pferde

Gemälde-Galerie, Dresden

„Weibliches Bildnis"



Alte Pinakothek, München

Große Bildnismaler, die während des siebzehnten Jahrhunderts geboren wurden, sind mit der Diogeneslaterne zu suchen. Der Dreißigjährige Krieg hatte ein Zerstörungswerk geleistet. Alle besten Kräfte mußten im Dienste der Kirche verbraucht werden, und nur Bevorzugte besaßen Mittel und Muße, ihre Person in Farben verewigen zu lassen. Um so auffallender wird in dieser Zeit der Dürre ein echtes Porträtistentalent. In der Braunschweiger Galerie erleben wir eine solche Entdeckung durch eine Bilderreihe von der Hand des Johann Kupetzky. Auch im Germanischen Museum in Nürnberg kann sie uns zuteil werden, und wem sich Geist und Können dieses Meisters offenbarten, trägt seinen Namen unverlierbar im Gedächtnis. Wir spüren, daß es sich bei ihm um einen glänzenden Charakterschilderer handelt, dem der Genius zugleich die Gabe der rassigen Technik schenkte. Nur die Namen Größter kommen uns als Vergleich, Größte der Italiener und Niederländer. Er hat nicht die fabelhaft geduldige Art der Deutschen oder der alten Flanderer, seine Hand arbeitet schnell und sicher, bindet sich an kein Vorbild. Anordnung und Haltung werden aus dem Wesen des Sitzers abgeleitet, oft scheint ein charakteristisches Etwas unmittelbar abgefangen, ein Augenausdruck, eine Handbewegung. So scharf auch der Geist in das Innere dringt, Kupetzky hat Sympathie für die Menschen. Er schildert nicht mit der kritischen Kühle, wie sie in neuer Zeit die Whistler und Samberger aufbringen, er vermag leisem Spott stets eine Dosis Gutmütigkeit beizumischen. Auch die Tonigkeit seiner Schöpfungen strahlt Wärme aus, sein Ideal war die tieffarbige Fülle Rembrandts. In vielen Galerien ist ein Porträt von ihm zu studieren, heißt es doch, daß er in der Zeit reichlicher Aufträge neun Köpfe täglich zu malen imstande war. Und bei ihm wollten viele Große der Zeit abkonterfeit werden. Er hat Kaiser Karl VI., den Zaren Peter, den Prinzen Eugen gemalt, an die Höfe von geistlichen und weltlichen Fürsten erhielt er Einladungen. Wenn sich das Wort bewahrheitet, daß jeder echte Bildnismaler zugleich seinen eigenen Charakter mitschildert, geht Kupetzky als ein ganzer Mann von Geist und Tüchtigkeit aus seiner Arbeit hervor. Er muß neben den weißen Raben auf dem Gebiet der Bildnismalerei vom Barock und Rokoko bis in die Luisenzeit, neben den Graff und Tischbein unbedingt genannt werden.

Der Zug des tüchtigen Menschen geht ebenso durch sein ganzes Leben. Wie sehr er Liebe und Hochachtung verdiente, beweist am klarsten die Tatsache, daß der geniale Fachgenosse Fueßli eine ausführliche Biographie von ihm schrieb. Sie wird zur Verherrlichung des Gedankens, daß starker Wille und Fleiß zum Ziel führen. Schwer hat sich der Künstler den Weg zum Parnaß emporgearbeitet. Er trat 1666 in Pössing in Oberungarn ins Leben. Wie sein Vater, der brave Weber, sollte auch er das Schifflein durch die Kette gleiten lassen, aber diesem unerträglichen Zwang entfloh er als Fünfzehnjähriger. Bis in die Schweiz bettelte er sich durch und durfte endlich bei dem Maler Klaus drei Jahre lang lernen. Dann trieb die Sehnsucht nach Venedig und Rom. Correggio, Guido, Reni, Tizian begannen als Sterne über seinem Streben zu leuchten. Über zwei Jahrzehnte wirkte diese große Umgebung, sein eigenes Talent erblühte, und Gönner fanden sich schnell. Fürst Liechtenstein

holte ihn nach Wien, und Kaiser Joseph I. ernannte ihn zum Hofmaler. Treue verstand er in allen Beziehungen gut zu beweisen. Er hielt sein Eheversprechen an die Tochter des ehemaligen Lehrers Klaus, und trotz der allerhöchsten katholischen Förderer hing er unentwegt an dem Glauben seiner böhmischen Brüdergemeinde. Der Religion wegen entfloh er nach Nürnberg, wo er bis zu seinem Tode 1740 blieb. Was fragte er danach, ob man ihn, den gefeierten Künstler, seines Glaubens wegen in aller Stille beerdigen würde. Treu war er als Gatte und Vater. Er sorgte liebevoll für die Frau, die ihn quälte, und als sein einziger, siebzehnjähriger Sohn starb, brach es ihm fast das Herz. Treu blieb er in rastloser Arbeit der Kunst, sollte zuletzt noch bei der Königin von Dänemark porträtieren, aber gab dem Schaffen zuliebe niemals seine Freiheit auf. Und sein Testament zog die Summe seiner prächtigen Natur, denn er hinterließ sein Vermögen den Armen, den Salzburger Emigranten und den Schulen in Nürnberg.

Dieser Ungar, der sich von Italiens Kunst genährt hatte und in Österreich Ehren erntete, schlug doch in Nürnberg Wurzel und gibt so Deutschland ein Anrecht auf sich. Er hat uns auch Frauenporträts gemalt mit weißgepuderten Frisuren, leuchtendem Halsausschnitt über festgeschnürten Taillen und schwungvoll bauschendem Samtkostüm. Schäferinnen-Art und Olympierinnen-Gebaren verstand er zu schildern, aber recht eigentlich scheint er der Maler des Mannes. Da ihm treffende Charakteristik wesentlich war, legte er schließlich das Hauptgewicht auf Ausführung des Kopfes und der Hände. Stoffliches, Trachtenstücke ließ er gern von Schülern vollenden, er empfand solches Nebenwerk wie sein neuzeitlicher Fachkollege Hubert Herkomer als lästig. So heilig er auch die großen Vorbilder der Rembrandt und Tizian hielt, er hatte Geist genug, der Gesetzgebung des eigenen Geschmacks zu folgen. So wirkt das wundervolle Bildnis der „Flötenbläser" modern. Es zeigt einen kraftvollen Herrn, bartlos, ernst, doch mit glücklichem Temperament ausgestattet. Die schiefgesetzte Mütze läßt den Bohémien anklingen, doch scheint ihm die Aufgabe der Musik nicht nur geselliger Zeitvertreib. Kupetzky ist selbst offenbar ein echter Musikfreund gewesen. In Braunschweig auf dem „Selbstbildnis mit Sohn" sitzt er am Spinett, als halte er eine Probe ab, und der kluge Junge steht neben ihm und zeigt auf die Noten. Kupetzky trägt einen Samtrock mit gestreifter Schärpe und hat einen großen Kneifer aufgesetzt. Ein sehr humorvoller Schulmeister und stolzer Vater ist gespiegelt. Es gibt auch einen Stich von Roßbach, der den Maler mit der Laute festhält. Das Kniestück der „Ungarische Graf" verewigt ein etwas epikureisches Heldentum. Zwar zieht die Hand den Degen, aber Samt, Spitzen und schimmernde Knöpfe durften nicht fehlen. Das Krakauer Bild der „Edelmann in halborientalischer Tracht" berührt trotz seines Kostümreichtums mehr wie ein Gelehrtentyp. Wir empfinden stets, gleichviel ob es sich um Brustbild, Kniestück oder Ganzaufnahme handelt, ob Seiten- oder Vorderlicht fällt, daß dieser Künstler nie um eine neue Art der Fassung verlegen war.

Sein Familienporträt trägt, trotz des Rokokohauches, der die Erscheinung der nicht schönen Frau Kupetzky umweht, einen ansprechend bürgerlichen Charakter. Künstlerischer Takt hat die Kennzeichnung der bösen Sieben gemieden, aber den Stolz auf den einzigen Sohn besonders deutlich gemacht. Maltisch und Palette durften als Lebenselement des Vaters nicht fehlen, wie denn überhaupt seine Persönlichkeit von fesselndem Individualismus ist. Nach Fueßlis Urteil vereinigte Kupetzky die Kraft Rubens mit der Zartheit und Geistigkeit Van Dycks und der Zauberei Rembrandts, und wenn wir auch seinen Ausspruch etwas dithyrambisch nennen, schätzen wir des Malers Lebenswerk doch als einen der Höhepunkte der Barockmalerei.

Johann Kupetzky / Weibliches Bildnis

Alte Pinakothek, München

Inhalts-Verzeichnis.



Der Illustrationsdruck dieses Werkes wurde hergestellt in der Kunstanstalt F. Bruckmann in München. – Den Satz und Druck des Textes besorgte G. Kreysing in Leipzig. – Der Einband wurde entworfen und gezeichnet von Bernhard Lorenz. – Die Buchbinderarbeiten besorgte H. Fikentscher in Leipzig.

Jessen-Hausgalerie berühmter Gemälde Bd. 2